LA REVUE DE

TEHERAN

ISSN 2008-1936

MENSUEL CULTUREL IRANIEN EN LANGUE FRANÇAISE

N° 98, Janvier 2014, 9e ANNEE

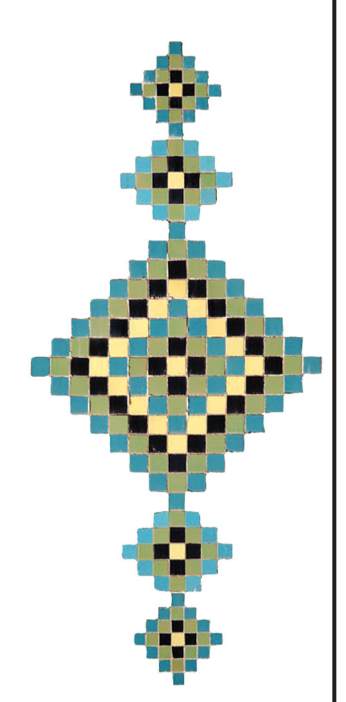
2000 TOMANS

5 €



La photographie en Iran: de la cour qâdjâre à la scène artistique contemporaine (II)

www.teheran.ir



La Revue de Téhéran

affiliée au groupe
de presse Ettelaat

Direction

Mohammad-Javad Mohammadi

Rédaction en chef

Amélie Neuve-Eglise (Razavi-Far)

Secrétariat de rédaction

Arefeh Hedjazi

Rédaction

Rouhollah Hosseini
Esfandiar Esfandi
Afsaneh Pourmazaheri
Babak Ershadi
Jean-Pierre Brigaudiot
Djamileh Zia
Shekufeh Owlia
Hoda Sadough
Alice Bombardier
Mahnaz Rezaï
Majid Yousefi Behzadi
Gilles Lanneau

Graphisme et mise en page

Monireh Borhani

Correspondants en France

Mireille Ferreira
Élodie Bernard

Correction

Béatrice Tréhard

Site Internet

Mohammad-Amin Youssefi
Mojdeh Borhani

Adresse:
Presses Ettelaat,
Av. Naft-e Jonoubi,
Bd. Mirdamad,Téhéran, Iran
Code Postal:1549953111
Tél: +98 21 29993615
Fax: +98 21 22223404
E-mail: **mail@teheran.ir**

Imprimé par Iran-Tchap

Recto de la couverture:
Sélection de photos prises par des photographes iraniens de l'époque qâdjâre à l'époque contemporaine

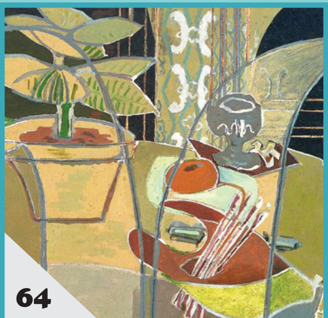


www.teheran.ir



LA REVUE DE
TEHERAN

Premier mensuel iranien
en langue française
N° 98 - Dey 1392
Janvier 2014
Neuvième année
Prix 2000 Tomans
5 €





Sommaire

CAHIER DU MOIS

CULTURE

Repères

Littérature

Reportage

PATRIMOINE

Tradition

LECTURE

Poésie

Les pionniers de la photographie en Iran

Khadidjeh Nâderi Beni
Université de Payâm-e Nour

L'arrivée de la technique photographique en Iran remonte à 1843, date où fut prise la première photographie par un diplomate russe. Ce fut en fait Nicolas Pavlov qui importa des appareils photographiques en Iran et se chargea lui-même d'enseigner la photographie à certaines personnes liées à la cour de Mohammad Shâh Qâdjâr.[1] Parmi d'autres pionniers européens de la photographie en Iran, on peut citer le nom de Jules Richard (1816-1891) qui a laissé de nombreuses photos de l'ensemble des parties de la cour royale depuis les dernières années du gouvernement de Mohammad Shâh jusqu'à l'apogée de la royauté de Nâssereddin Shâh.[2] Membre du corps enseignant de Dâr-ol-Fonoun[3], J. Richard y enseignait la langue française. Durant sa résidence en Iran, il se convertit à l'islam et choisit le nom de «Mirzâ Rezâ Khân».



▲ *Nâssereddin Shâh se faisant photographier devant son appareil photo.*



▲ *Le trésor des photographies anciennes du Palais du Golestân comprend aussi des images prises en amateur par des femmes du harem, les montrant dans leur quotidien.*

Le premier photographe avant-garde iranien

Aux débuts de l'introduction de la photographie en Iran, on obtenait des images au travers de procédés daguerréotypés[4]; la technique photographique moderne fut en premier lieu utilisée par Malek Ghâssem Mirzâ, le fils de Fath Ali Shâh Qâdjâr[5].

Né en 1808 à Tabriz, Malek Ghâssem fut dans sa jeunesse gouverneur d'Orumieh au nord-ouest de l'Iran et avait en même temps pris quelques responsabilités à Téhéran. Après la mort de Mohammad Shâh et le couronnement de Nâssereddin Shâh en 1849, il fut de nouveau désigné pour gouverner cette région. Aimant l'art, Malek Ghâssem était très habile à la peinture; il compte parmi l'un des intellectuels les plus influents de l'époque qâdjâre. Au cours de son voyage officiel en Iran en 1840, Eugène Flandin[6] rencontra Malek Ghâssem à Tabriz et l'a ainsi décrit dans son *Voyage en Perse* (1851): «*Il est un prince sage et clairvoyant qui compte parmi les grandes figures de l'Orient; il a dessiné de nombreux tableaux qui sont tous gardés soigneusement chez lui; il sait plusieurs langues…*»

Dans sa jeunesse, il se rendit en France pour continuer ses études. A l'époque, on venait d'inventer la technique photographique en France, et il se familiarisa donc avec la photographie. En 1849, de retour d'Europe, il rapporta un appareil photo en Iran. Ayant des relations très amicales avec des missions religieuses installées à Tabriz, il compléta ses connaissances dans le domaine de la photographie auprès de prêtres protestants. La même année, Malek Ghâssem accompagna Nâssereddin Shâh à son campement situé à Djâdjroud, au nord du pays. Il prit de très nombreuses photos de ce voyage qui sont actuellement conservées dans les archives du Palais du Golestân (*kâkh-e Golestân*). La signature du roi est apposée sur toutes les photos. Dès lors, Malek Ghâssem, en tant que photographe officiel de la cour, accompagnait le roi dans ses voyages intérieurs et à l'étranger et prenait des photos. La plupart de ces photos, conservées pendant des années dans son logement familial à Tabriz, disparurent en 1979 suite à un incendie.

D'autre part, Malek Ghâssem est également considéré comme étant l'auteur du premier traité dans le domaine de la photographie: son *Ketâb-e Fotogerâfi* (Livre de la photographie), qui comporte 14 pages, fut tout d'abord introduit dans le catalogue de la Bibliothèque d'E'tezâd-ol- Saltaneh pour être ensuite offert à la Bibliothèque de l'école Nâsseri (Sepahsâlar). Malek Ghâssem Mirzâ décéda en 1861 à l'âge de 53 ans.

La première photographe iranienne

L'histoire atteste qu'à l'aube de son introduction en Iran, la photographie était exclusivement en usage parmi les gens de la cour royale. Ce qui attire néanmoins l'attention est que les femmes réservèrent un accueil enthousiaste à cette innovation occidentale. 'Ezzat Malek Khânoum, surnommée Ashraf-ol-Saltaneh, est connue comme étant la première femme photographe de l'Iran.

Elle naquit à Kermânshâh, à l'ouest du pays; son père, 'Emâd-ol-Doleh

En 1849, de retour d'Europe, Malek Ghâssem rapporta un appareil photo en Iran. Ayant des relations très amicales avec des missions religieuses installées à Tabriz, il compléta ses connaissances dans le domaine de la photographie auprès de prêtres protestants.



▲ *Fâtemeh Soltân Khânom et Ozrâ Khânom, épouses des deux photographes de cour Mirzâ Hassanali Akkâs et Aghâ Youssef Akkâs, ont également laissé une œuvre photographique remarquable.*



▲ *Nâssereddin Shâh posant avec sa garde rapprochée lors d'une partie de chasse.*

'Ezzat Malek Khânoum, surnommée Ashraf-ol-Saltaneh, est connue comme étant la première femme photographe de l'Iran.



▲ *Cette photographie de Nâssereddin Shâh est la plus célèbre réalisée par Ashraf-ol-Saltaneh.*

Dolatshâhi, était alors le gouverneur de cette région. En 1871, elle se maria avec Mohammad-Hassan Khân E'temâd-ol-Saltaneh[7] et se rendit avec lui à Téhéran. Elle n'avait pas d'enfants et consacrait donc tout son temps aux activités politiques et culturelles; elle accompagnait son mari partout et dans toutes ses activités. En tant que ministre de la publication du pays, E'temâd-ol Saltaneh fit publier durant les 25 années de sa vie commune avec Ashraf-ol-Saltaneh, 9 périodiques. De ce fait, il est considéré comme une figure très influente de l'histoire de la presse iranienne contemporaine. Ashraf-ol-Saltaneh avait un rôle central dans l'ensemble des étapes de la production de ces périodiques. Le livre le plus important de E'temâd-ol Saltaneh intitulé *Rouznâmeh-y*e *Khâterât* (Journal des Souvenirs) comporte de nombreux détails de la cour qâdjâre pendant le règne de Nâssereddin Shâh. Certains passages étaient écrits par Ashraf-ol-Saltaneh et de ce fait, elle est

considérée comme la première femme journaliste iranienne.

Elle s'intéressait également à l'histoire et à la médecine, et maîtrisait la langue française. Grâce à son mari, elle avait aussi une très bonne connaissance de la situation politique du pays et de l'étranger.

Suite aux encouragements de son mari, elle apprit la photographie auprès de son cousin, le prince Soltân Mohammad Mirzâ, et fut la première femme photographe dans l'histoire de la photographie en Iran. Elle se chargea d'enseigner la photographie aux autres femmes de la cour, et elle a laissé de nombreuses photos de l'ensemble des pièces de la cour et en particulier des harems. Néanmoins, elle n'était pas aussi habile que les photographes officiels de la cour.

En 1896 et suite à la mort de son mari, Ashraf-ol-Saltaneh se rendit à Mashhad à l'est du pays. Elle dédia la quasi-totalité des biens de son mari, dont les livres et les manuscrits, à la Bibliothèque de l'Astân-e Ghods-e Razavi liée au sanctuaire de l'Imâm Rezâ. Elle quitta ce monde dans cette ville à l'âge de 55 ans. ■



▲ *Ashraf-ol-Saltaneh, une des importantes femmes photographes de l'époque nasséride.*

1. Roi de la dynastie qâdjâre entre 1835 et 1848.
2. Roi de la dynastie qâdjâre entre 1849 et 1898. En tant que mécène, Nâssereddin Shâh se fit lui-même photographier. Dans certains textes non-authentiques, son nom est cité en tant que premier photographe iranien. Quoi qu'il en soit, il eut un rôle primordial dans l'introduction des innovations occidentales de l'époque en Iran, dont les appareils photographiques.
3. Inaugurée à Téhéran par le grand vizir Amir-Kabir sous le règne de Nâssereddin Shâh Qâdjâr et considérée comme étant la première université iranienne inspirée d'un modèle européen, Dâr-ol-Fonoun (l'école polytechnique) dispensait l'enseignement des sciences nouvelles.
4. Du nom de son inventeur français, Louis Daguerre (1787-1851), le daguerréotype est un procédé photographique qui produit une image sans négatif sur une surface en argent polie comme un miroir, exposée directement à la lumière.
5. Deuxième roi qâdjâr.
6. Jean-Baptiste Eugène Napoléon Flandin (1809-1889), diplomate et peintre orientaliste français. Il fut envoyé en mission en Iran à l'époque de Mohammad Shâh Qâdjâr. A la suite de ce long voyage, il écrivit un récit de voyage intitulé *Voyage en Perse* en 6 volumes qui furent publiés en 1851 à Paris.
7. Le chroniqueur et ministre de la publication du gouvernement de Nâssereddin Shâh Qâdjâr, Mohammad-Hassan Sani'-ol-Doleh, est plus connu sous le nom de E'temâd-ol-Saltaneh.

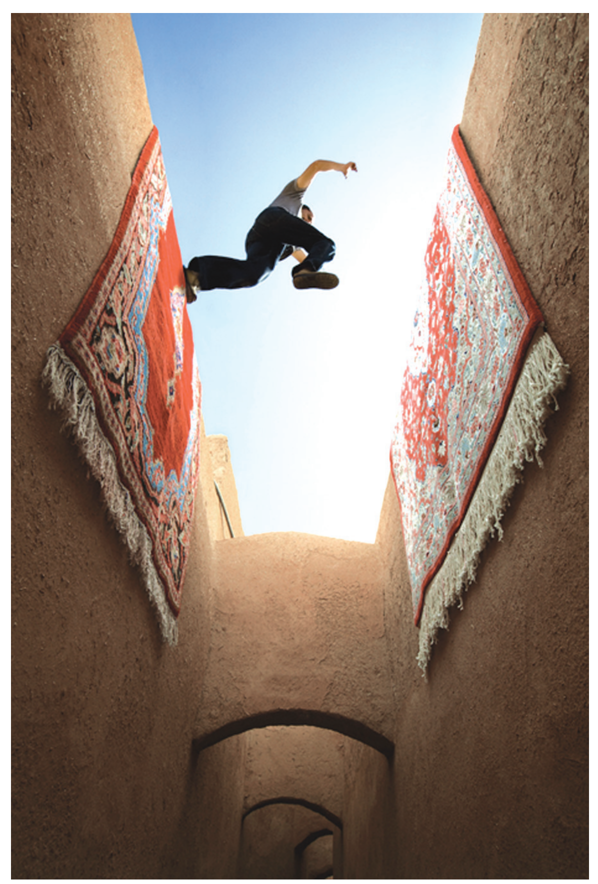
Bibliographie:

-Ghâssemi, Seyyed Farid, *Târikh-e Matbou'ât-e Irân* (Histoire de la Presse en Iran), Nashr-e Sânieh, Téhéran, 1390 (2011).
-Yazdânparast, Hamid, *Madjmou'eh-ye maghâlât va matâleb-e irânshenâsi* (Anthologie des articles et documents d'iranologie), 1388 (2009), Téhéran.
-Zokâ, Yahyâ, *Târikh-e 'akkâsi va 'akkâsân-e pishgâm-e Irân* (Histoire de la photographie et les photographes pionniers de l'Iran), Enteshârât-e 'elmi farhangi, Téhéran, 1ère édition 1376 (1997).

Présentation de quelques photographes d'art iraniens contemporains

Sara Mirdâmâdi

L'Iran connaît actuellement un important développement dans le domaine de la photographie d'art et est témoin de l'émergence d'une nouvelle génération de photographes où les femmes ont un rôle non négligeable. Leurs travaux sont le plus souvent présentés dans le cadre de nombreuses biennales de photographie et d'expositions thématiques organisées à Téhéran, ainsi que dans des galeries d'art privées dont Silk Road qui fait office en même temps de précurseur et de foyer de présentation à la fois du travail de photographes confirmés et de jeunes talents à Téhéran. Nous allons ici présenter le travail de quelques figures de la photographie iranienne contemporaine ayant été exposées dans cette galerie.







▲ *Photos: Jalâl Sepehr. Série "Le Noeud"*

Jalâl Sepehr

Né en 1969, Jalâl Sepehr a commencé la photographie en 1995, en travaillant essentiellement pour des magazines de photographie et en organisant ponctuellement des ateliers de travail dans ce domaine. Ses photos colorées marient différents aspects de la culture iranienne – dont ses fameux tapis – à la beauté des éléments naturels du pays: désert, eau, verdure. Il a participé à de nombreux festivals et compétitions en Iran et à l'étranger, qui lui ont notamment permis de remporter un nombre important de prix dont le 1er et le 2ème prix du Marine Photography Competition (2004 et 2005), le deuxième prix du festival PX3 en France (2009), le 3e prix de la photographie industrielle iranienne (2003). Il a également fondé le site internet Fanoos, et nous pouvons retrouver ses clichés dans un nombre important d'ouvrages et de revues.



▲ *Photo: Jalâl Sepehr. Série "Le Noeud"*



▲ *Photo: Jalâl Sepehr. Série "Le Noeud"*



▲ *Photo: Jalâl Sepehr. Série "Le Noeud"*



▲ *Photo: Jalâl Sepehr. Série "L'eau et le tapis persan"*



▲ *Photo: Jalâl Sepehr. Série "L'eau et le tapis persan"*

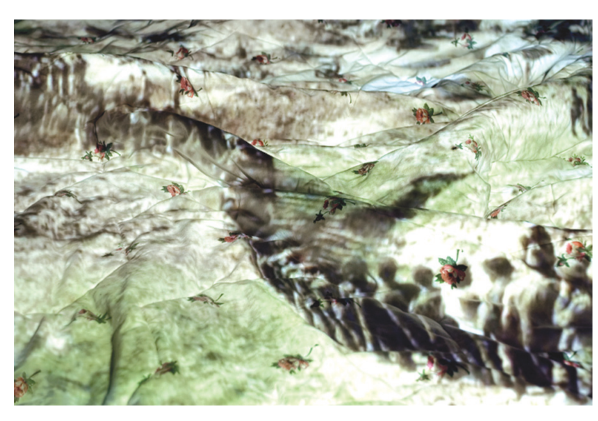
Ranâ Javâdi

Le travail de Ranâ Javâdi mêle vieilles photos, collages et superpositions de tissus aux motifs souvent traditionnels auxquels s'ajoutent parfois des papiers griffonnés en persan. S'approchant parfois d'un certain kitsch, elle exhume le passé en le recolorant, lui redonnant un sens, ou parfois en l'enracinant de nouveau dans la culture où il a pris forme. Ranâ Javâdi fait partie de ces photographes artistes mêlant plusieurs supports plastiques. N'ayant pas suivi de formation particulière, elle travaille depuis 1989 en tant que directrice de la photo et des études picturales au bureau de la recherche culturelle de Téhéran, est membre du comité d'édition de *Aksnâmeh*, journal iranien spécialisé dans le domaine de la photographie, et fait partie des membres fondateurs de Akskhâneh Shahr, le premier musée de la photographie en Iran. Elle a participé à plusieurs expositions nationales et internationales, notamment au Carrousel du Louvre en 2010 et au Quai Branly en 2009.





▲ *Photos: Ranâ Javâdi. Série "*Il était une fois*"*





▲ *Photos: Sabâ Alizâdeh. Série "La lumière et la terre"*

Sabâ Alizâdeh

Sabâ Alizâdeh fait partie de la nouvelle génération des photographes iraniens. Né en 1983 à Téhéran, il a étudié la photographie dans cette ville avant de poursuivre sa formation aux Etats-Unis. Il travaille surtout sur les jeux de lumières et d'ombres, faisant intervenir des motifs très divers, des souvenirs de la guerre à des scènes plus contemporaines, dans une atmosphère surréelle se reflétant sur des objets de la vie quotidienne – canapé, lit… Ces objets banals prennent alors soudain une autre dimension et semblent livrer leurs souvenirs ou faire brusquement intervenir une autre dimension, historique ou féérique, au sein de la banalité du quotidien. Alizâdeh a participé à plusieurs expositions en Iran dont "Lumière et terre" à la galerie Silk Road en 2012, ou "Service militaire obligatoire" à la galerie Mohsen en 2010. Il a également participé à Paris Photo en 2009.





▲ *Photos: Sabâ Alizâdeh. Série "La lumière et la terre"*

Mehdi Monem

Né en 1961 à Rasht, au nord de l'Iran, Mehdi Monem est un photographe autodidacte. Il a travaillé durant cinq ans pour l'agence iranienne IRNA durant la guerre contre l'Iraq, en étant présent sur le front et en couvrant diverses expéditions militaires. Cette expérience de la guerre a profondément marqué son œuvre, le portant ensuite à se consacrer à la question des effets de la guerre sur la population, et ce, quelques années et même plus de deux décennies après le cessez-le-feu. Il a notamment travaillé sur la question des blessés de guerre et leur réinsertion dans la société: amputés d'une main, d'une jambe, victimes des armes chimiques… Ses portraits expriment avec une grande pudeur la douleur de personnes essayant de reprendre leur rôle de père, d'assumer celui de mère… malgré leur handicap. Il est également l'auteur d'un ouvrage, *Le miracle de l'espoir*, qui rassemble des portraits de combattants blessés, ainsi que de *Victimes de guerre*, publié en 2009, qui insiste plus particulièrement sur les conséquences de la guerre sur la population civile. Mehdi Monem travaille aussi à la réalisation de portraits d'Iraniens et d'Iraniennes qui tendent à refléter la diversité ethnique et culturelle de l'Iran, notamment au sud du pays. ■





▲ *Photos: Mehdi Monem. Série "Victimes de guerre"*


▲ *Photographe de guerre iranien*

Aperçu sur la photographie de guerre iranienne

Zahrâ Moussâkhâni

La photographie de guerre capture des images d'affrontements et de conflits armés dans les régions déchirées par la guerre. Elle vise notamment à apporter un témoignage et montrer aux gens les désastres issus de ces conflits, qui ne sont parfois pas exprimables par écrit. Ainsi, la photographie peut fournir une représentation plus directe, plus choquante aussi parfois, que la peinture, le dessin ou l'écriture. Les sujets de la photographie de guerre peuvent également être hors des régions de conflits. De façon plus générale, l'objectif principal de la photographie de guerre est de décrire la figure humaine, impliquée volontairement ou involontairement dans toute forme de conflits, que ce soit un soldat ou un enfant.


▲ *La guerre à Khoramshahr*

La photographie de guerre a un impact considérable sur l'opinion publique et conduit parfois à l'exercice de fortes pressions sur le pouvoir politique, ce fut le cas lors de la guerre du Vietnam, dont certains clichés,

notamment de victimes du napalm contraignirent les politiciens à mettre fin à la guerre.

La photographie de guerre en Iran et son impact sur la photographie iranienne

La Révolution islamique en 1979 puis le début de la guerre avec l'attaque irakienne en septembre 1980 eurent une influence considérable sur la photographie iranienne; influence qui continua à se faire sentir jusqu'aux débuts des années 1990 et, d'une certaine manière, jusqu'à nos jours. L'artiste Sâdegh Tirafkan[1] insistait ainsi sur cette influence dans ses dernières interviews.

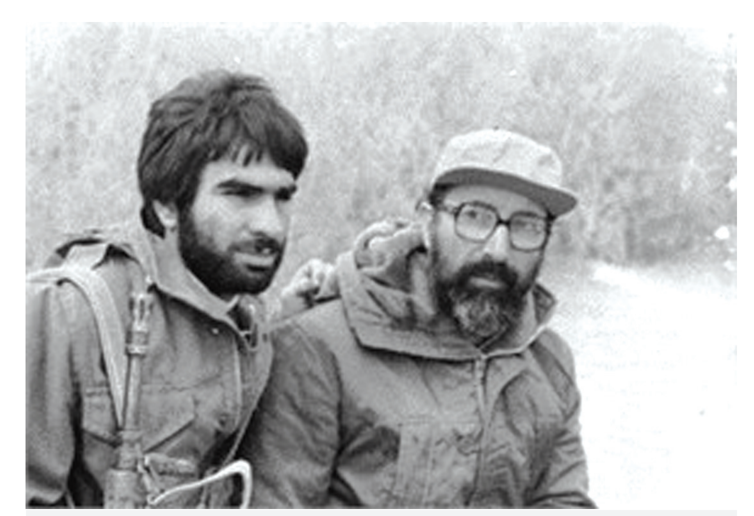
La photographie de guerre et documentaire fut quasiment le seul genre de photographie qui se développa durant les années 1980 en Iran. Elle a été enseignée en tant que style de photographie majeur lors de l'ouverture des premières écoles de photographie. Ce n'est qu'au début des années 1990, avec le retour de la paix, que d'autres styles furent peu à peu enseignés et développés.

La photographie de guerre et documentaire fut quasiment le seul genre de photographie qui se développa durant les années 1980 en Iran. Elle a été enseignée en tant que style de photographie majeur lors de l'ouverture des premières écoles de photographie. Ce n'est qu'au début des années 1990, avec le retour de la paix, que d'autres styles furent peu à peu enseignés et développés.

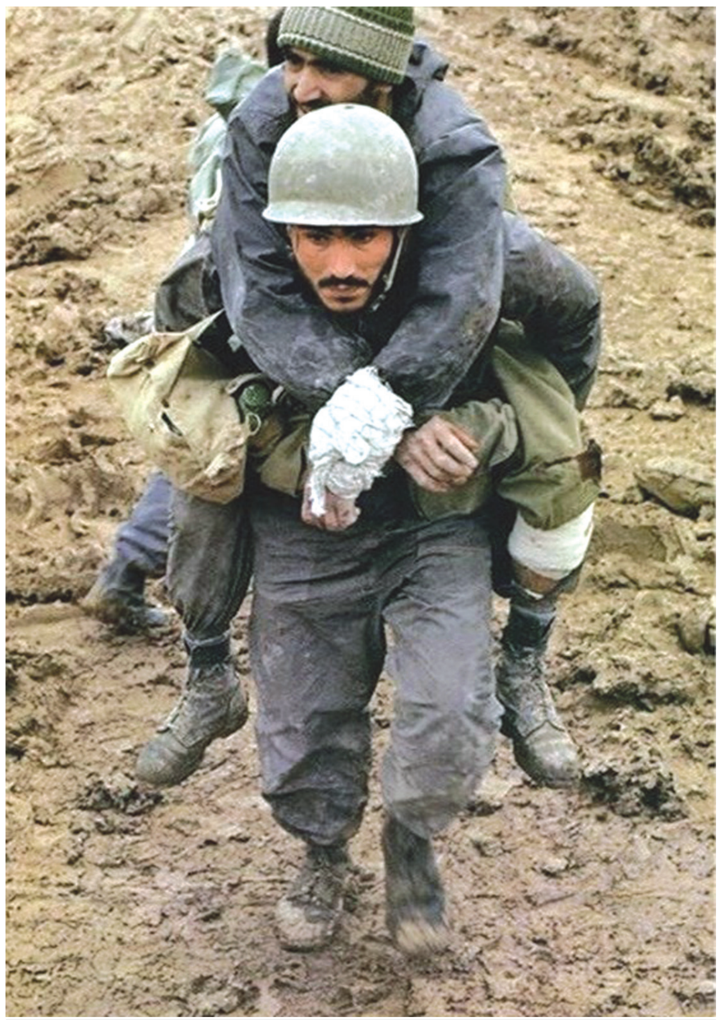
La multiplication et la diversification des sujets artistiques traités ainsi que le soutien prodigué par les galeries, les acheteurs et les collectionneurs à ces nouveaux styles au cours des quinze



▲ *Enfant errant dans une zone de guerre, dans une boîte à munition, sur le fleuve Kâroun à Khorramshahr, photo: Jâsem Ghazbanpour.*



▲ *Mostafâ Chamrân et Kâzem Akhavân*



▲ *La guerre à Khoramshahr en 1986, photo: Mahmoud Badrfar*

dernières années a relégué la photographie documentaire et de guerre à un genre secondaire, qui conserve néanmoins sa place dans le paysage de la photographie iranienne contemporaine.

Kâzem Akhavân, une figure majeure de la photographie de guerre iranienne

Un nombre conséquent de photographes s'est engagé sur le front durant la guerre en vue de rapporter des témoignages photographiques des affrontements et du quotidien des combattants, souvent au péril de leur vie. Nous allons ici nous concentrer sur Kâzem Akhavân, qui peut être considéré comme l'un des photographes les plus importants dans ce domaine en Iran.

Kâzem Akhavân est né en 1955 à Mashhad, le jour de l'anniversaire de la naissance de l'Imâm Moussâ Kâzem, septième Imâm des chiites. Son père consacrait une partie de son temps à faire du travail bénévole au sanctuaire de l'Imâm Rezâ. Elevé dans un milieu où l'implication sociale était importante, Kâzem décida de poursuivre des études supérieures tout en menant parallèlement une petite carrière de lutteur, couronnée d'un certain succès, puisqu'il gagna à plusieurs reprises le championnat de lutte de sa région natale.

Lors du déclenchement de la guerre, il partit à Ahvâz et participa à des dizaines de combats durant lesquels il prit des photos. Il accompagna également souvent Mostafâ Chamrân[2], et entretint des relations amicales étroites avec lui.

Au début, engagé en tant que simple soldat, il découvrit son intérêt pour la photographie une fois sur le front, et réalisa des images exceptionnelles qui

Au début, engagé en tant que simple soldat, Kâzem Akhavân découvrit son intérêt pour la photographie une fois sur le front, et réalisa des images exceptionnelles qui constituent un témoignage majeur de cette guerre.



▲ *Photo de Kâzem Akhavân*

constituent un témoignage majeur de cette guerre. Il envoyait ses clichés à IRNA à Téhéran afin qu'ils soient diffusés dans les médias iraniens. Près de 75 photographes professionnels et amateurs ont participé à la première grande exposition consacrée à la guerre organisée par le Musée d'art contemporain en 1981. Les photos d'Akhavân remportèrent la première place de par leur style unique, et le fait qu'il ait réussi à immortaliser des scènes exceptionnelles et parfois, au cœur des combats, chargées de spiritualité. Plusieurs de ses œuvres ont été publiées dans des magazines nationaux et dans des ouvrages consacrés à la guerre.

Après l'invasion israélienne du Liban en juillet 1982, il se rendit en Syrie accompagné d'un groupe de diplomates, mais avant d'arriver à Beyrouth, ils furent enlevés par des militants libanais ou des forces israéliennes à un poste de contrôle. L'enlèvement n'ayant pas été revendiqué, l'identité des ravisseurs reste inconnue. Depuis lors, des informations contradictoires ont été publiées à leur propos, mais on ignore toujours ce que Kâzem Akhavân est devenu. ■



▲ *Victoire à l'est de Bassora, Iraq, photo: Ehsân Rajabi*

1. Sâdegh Tirafkan, artiste contemporain, décédé à Toronto en 2013.
2. Mostafâ Chamrân fut un révolutionnaire iranien. Après la Révolution islamique, il devint ministre de la Défense et député au parlement iranien. Il commanda également des volontaires iraniens pendant la guerre contre l'Irak et fut tué au combat en 1981.

Sitographie:

- http://www.tasnimnews.com/Home/Single/39457
- http://www.tasnimnews.com/Home/Single/39457
- http://www.tebyanzn.ir/NewsArticle/photography/photography_documental/2013/7/12/115054.html
- http://ravayatgar.org/
- http://mostafachamran.com/archives/2947
- http://chilick.ir/index.php?page=photographer/search/simple_search_pgrapher.php&lang_id=fa

Entretien avec Alfred Yaghobzâdeh, photographe des guerres et des conflits

Réalisé par
Seyyed Hamid Hâshemi
en novembre 2012
Traduction et adaptation:
Hamideh Haghighatmanesh



▲ *Alfred Yaghobzâdeh*

Alfred Yaghobzâdeh, né en 1958 en Iran, est réputé dans son domaine de prédilection: la photographie. Bien qu'il soit autodidacte, il considère Asghar Bitchâreh comme son professeur. Depuis qu'il travaille, Yaghobzâdeh a photographié un peu partout où il y avait une guerre. Du Liban à la Palestine, de la Roumanie à la Yougoslavie ou encore, il y a quelques décennies, l'Allemagne de l'Est, il a été partout présent. Il défend l'idée que le photojournaliste doit s'efforcer d'être impartial, et de photographier des scènes et des sujets uniquement à titre d'observateur – c'est selon lui la mission du photojournalisme. Ses photos des premiers jours de la révolution islamique d'Iran constituent des documents uniques dans l'histoire de ce pays et de sa révolution. Pendant la guerre de l'Irak contre l'Iran, il photographiait des scènes de combats aux côtés des combattants et notamment du commandant Chamrân, physicien qui s'engagea durant la guerre et qu'il considère comme un modèle. Il habite actuellement en France avec son épouse et ses trois enfants, et travaille pour SIPA PRESS. En tant que personne ayant écrit et photographié pour la presse pendant trois décennies de ma vie et en passant quelques années comme combattant durant la guerre contre l'Irak, j'ai pu constater que, photojournaliste accompli ayant couvert différentes guerres, Alfred est avant tout un homme moral, patient, profond et modeste. J'ai tenté de faire un entretien qui ne soit pas trop spécialisé afin de mieux refléter la réalité de la vie ainsi que l'état d'âme d'un photojournaliste tel que lui.

Permettez-moi de commencer par vos premiers essais en tant que photographe, avant d'aborder l'époque du photojournalisme qui a maintenant rempli votre vie. Comment Alfred Yaghobzâdeh est-il devenu photographe?

En 1977, j'étais étudiant en architecture d'intérieur en Iran. Ma troisième année d'études à la faculté des beaux-arts a coïncidé avec la révolution en Iran, et Téhéran était tous les jours le témoin de manifestations et de la passion d'un peuple pour la victoire. Partout, on parlait de l'Ayatollah Khomeiny. Sa photo était cependant peu répandue parmi le peuple, et je me souviens que très souvent, certaines personnes m'en apportaient un exemplaire pour que je le dessine, car je dessinais bien.

Un jour, près de l'amphithéâtre Roudaki, alors que je regardais les manifestations, je vis quelques photographes qui étaient en train de prendre des photos de ces scènes. C'était pour moi très intéressant que l'on puisse être aux côtés des gens de cette façon et jouer ce rôle. Ce fut pour moi le commencement et ce qui me motiva à me tourner vers la photographie. Ainsi, j'ai abandonné les études à la même époque.

Quel a été le rôle d'Asghar Bitchâreh dans cette vocation?

Il était notre voisin. Quand ma mère a compris que je m'intéressais à la photographie et que je n'en démordais pas, elle m'a un jour emmené chez Asghar et lui a dit: «Voilà mon fils, je te le confie. Emmène-le où que tu ailles! Et fais attention à lui!» Ensuite, nous avons acheté un appareil photo Canon qui coûtait à l'époque 500 tomans. C'est ainsi que j'ai commencé à prendre des photos des scènes passionnantes de la révolution du peuple, puis Asghar et moi développions ces photos sur lesquelles il donnait son avis et m'encourageait, ce qui nourrissait ma motivation. On peut dire qu'il fut mon professeur, je lui dois beaucoup.

On peut donc dire que votre travail de photojournaliste a commencé à la même époque, c'est-à-dire durant la révolution islamique en Iran. Etes-vous entré à l'Associated Press à cette même époque?

Ma collaboration avec l'Associated Press a commencé avec des photos de l'occupation de l'*ambassade* des États-Unis à Téhéran. A cette époque, je travaillais aussi pour certains magazines iraniens comme *Zan-e-rouz* et *Bânovân*. Mais avant cette collaboration avec des médias imprimés, je photographiais plutôt pour mon intérêt personnel. Trente ans plus tard, *Le Figaro* et *National Geographic* ont acheté quelques-unes de mes photos à l'occasion du trentième anniversaire de la révolution iranienne.

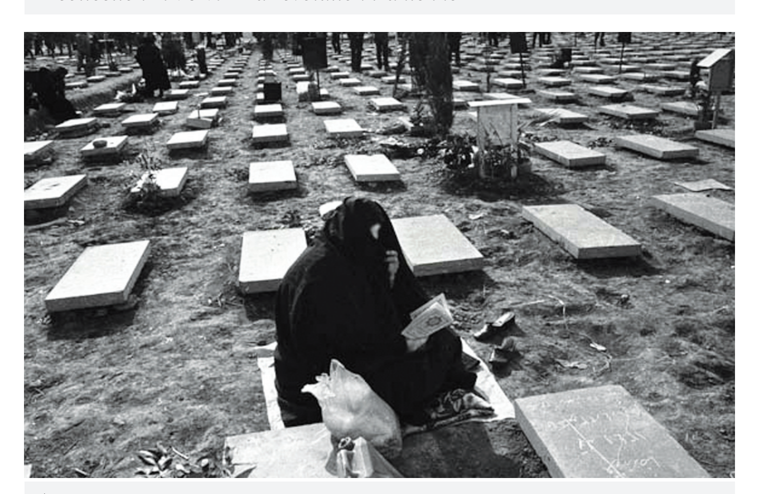
Qu'est-ce qui vous a mené à vous spécialiser dans la photographie de guerre, et à vous rendre auprès du docteur Chamrân?



▲ *La population défile contre le Shâh et son régime, Téhéran, collection 1978-79 "La révolution iranienne"*



▲ *La première prière du vendredi conduite par l'âyatollâh Ali Khamenei, collection 1978-79 "La révolution iranienne"*



▲ *Le cimetière Behesht-e Zahrâ où sont enterrés de nombreux martyrs de la Révolution*



▲ *La tour Eiffel, Paris*



▲ *Les Galeries Lafayette illuminées par les lumières de noël, Paris*

Un jour, près de l'amphithéâtre Roudaki, alors que je regardais les manifestations, je vis quelques photographes qui étaient en train de prendre des photos de ces scènes. C'était pour moi très intéressant que l'on puisse être aux côtés des gens de cette façon et jouer ce rôle. Ce fut pour moi le commencement et ce qui me motiva à me tourner vers la photographie.

Une partie importante de ma vie s'est déroulée durant la guerre Iran-Irak. Un jour, peu après la révolution, alors que nous étions en train de déjeuner à la maison, nous avons entendu une grande explosion et avons compris que l'aéroport de Mehrâbâd avait été bombardé. La guerre avait commencé.

Quelques jours plus tard, je suis allé rencontrer M. Bâzârgân qui était alors le directeur du journal *Mizân*. Je lui ai montré les photos que j'avais prises de la révolution et lui ai dit: «Je veux aller à Khorramshahr pour prendre des photos de la guerre. Donnez-moi une carte, un laissez-passer ou quelque chose pour que je puisse y aller.» Il m'a dit que la seule chose qu'il pouvait faire était de me présenter au docteur Chamrân, et lui a téléphoné pour me présenter. Puis, avec beaucoup de difficultés, je suis arrivé à Khorramshahr, mais on m'a dit que Chamrân était allé à Ahvâz. Je m'y suis donc rendu, l'ai trouvé et me suis présenté à lui…

Comment avez-vous trouvé sa personnalité? Il semble qu'il s'intéressait lui-même à la photographie.

C'était une personne enjouée, altruiste et engagée. Il s'intéressait beaucoup à la photographie et prenait lui-même des photos. Il ne me mettait pas de bâtons dans les roues et comprenait l'art. L'ensemble de ces caractéristiques m'a rapidement attiré et m'a donné envie de travailler avec lui. Je pense que, obstiné comme je l'étais, je lui plaisais aussi, et c'est pourquoi il m'a permis de collaborer avec lui. Nous étions dans une zone très dangereuse, où la majorité des combattants tombaient en martyrs. La plupart de ceux qui étaient avec nous sont également morts en martyrs. J'y suis resté

jusqu'au martyre de Mostafâ Chamrân – j'étais néanmoins dans une autre zone au moment de son décès. Je me suis rendu à Téhéran pour ses funérailles, et j'ai même pris des photos de la cérémonie.

Jusqu'en 1983, vous vous êtes donc consacré au traitement de la guerre Iran-Irak. Qu'avez-vous fait ensuite?

Après le martyre de Mostafâ Chamrân, je n'étais plus intéressé par le fait de travailler en Iran. Je suis allé à Paris pour travailler dans des agences de presse. J'étais alors dans une situation précaire, je n'avais pas d'argent. J'ai même dormi dans la rue pendant quelque temps. Puis, l'agence Gama a vu mes photos de la révolution et de la guerre qui lui ont beaucoup plu. Elle m'a engagé en tant que photographe au Liban. C'était à la fin de l'année 1983.

Pouvez-vous nous raconter l'anecdote de votre arrestation au sujet d'une photo prise au Liban que l'on vous a faussement attribué?

En 1985, les forces d'Amal et du Hezbollah ont pris en otage un avion américain. A la suite de cela, quelques journalistes et photographes se sont rendus sur place pour couvrir l'événement. En ce temps-là, je travaillais pour *Newsweek*. Durant cette prise d'otages, un photographe libanais a pris une photo au moment même où un Américain était abattu par les forces libanaises. Cette photo a ensuite été publiée dans *Newsweek*, malheureusement signée de mon nom par erreur. Cela a suscité des tensions politiques et a entraîné mon arrestation. En plus, ce photographe libanais a également porté plainte en m'accusant d'avoir volé sa photo. Après quelque



▲ *Beata, collection "Intifada en Palestine"*



▲ *Gaza*



▲ *Ramallah. Palestine: un rêve brisé*



▲ *Vie quotidienne, Jérusalem. Palestine: un rêve brisé, collection "Le monde"*



▲ *Le mur de la honte en Palestine*



▲ *Gaza*

temps, tout le monde a compris l'erreur, le problème a pu être résolu, et j'ai reçu des excuses.

Après le Liban, où avez-vous travaillé?

En Palestine. Dès le commencement de l'intifada, je m'y suis rendu et ce projet a duré 17 ans. Mais pendant ce temps, j'ai pris aussi des photographies dans divers pays et fus présent sur d'autres scènes de conflits dont les crises en Europe orientale, en Afghanistan, durant la guerre du golfe Persique, etc. Mais, l'histoire de la Palestine, c'est autre chose.

Aujourd'hui, après avoir travaillé de longues années dans le domaine du photojournalisme, comment évaluez-vous la situation actuelle de ce secteur?

Aujourd'hui, les communications sont nombreuses et leur établissement facile. Les gens eux-mêmes sont devenus photographes. Maintenant, les appareils photo compacts et digitaux, les téléphones portables de haute qualité, l'internet… tout cela empêche qu'un événement survienne sans être enregistré. Durant la révolution en Egypte, la majorité des gens avaient un appareil photo à la main. A présent, en Syrie, le peuple envoie des photos aux médias. Le photojournalisme a vraiment changé. Par rapport au passé, ce sont plutôt Associated Press et Reuters qui comptent aujourd'hui. Cette évolution est un phénomène naturel qui s'est produit avec le progrès de la technologie et des communications, avec ses avantages et inconvénients.

Ne pensez-vous pas que cette technologie et l'extension des moyens de communication ont en quelque sorte limité le domaine d'action des

photojournalistes?

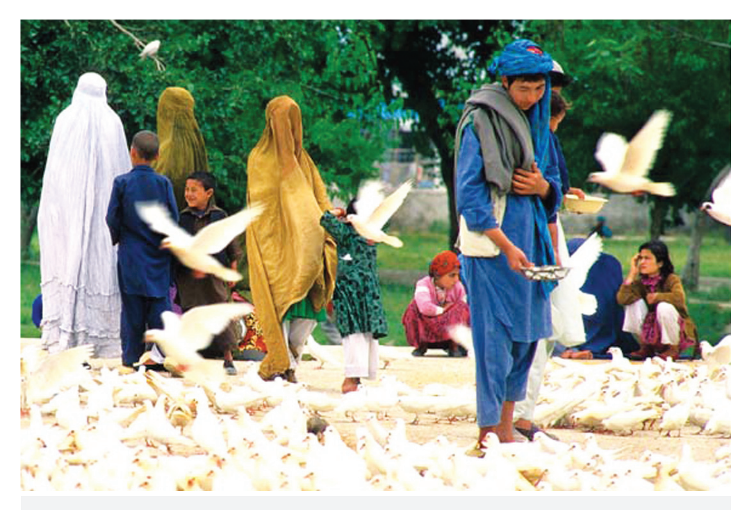
On ne peut dire non, mais il faut se décider vite. Quand on vit quelques mois avec les Moudjahidins en Afghanistan sans pouvoir prendre de bain, en errant dans les montagnes et les vallées et en mangeant son repas avec de la terre… cela fait partie des zones de travail vides que la technologie ne peut couvrir facilement.

Je pense qu'on ne peut rester sur un seul sujet toute sa vie, et qu'il faut au contraire aborder divers sujets pour devenir professionnel. Néanmoins, dans des pays comme l'Inde, le Nicaragua, le Mexique… il y a un certain nombre de photojournalistes qui, contrairement à moi, aiment rester dans leur propre pays. C'est un choix, mais ce n'est pas le mien. Le photojournaliste a un esprit d'investigation, il doit être impartial et réaliste, et il peut toujours accomplir son travail à côté de la technologie.

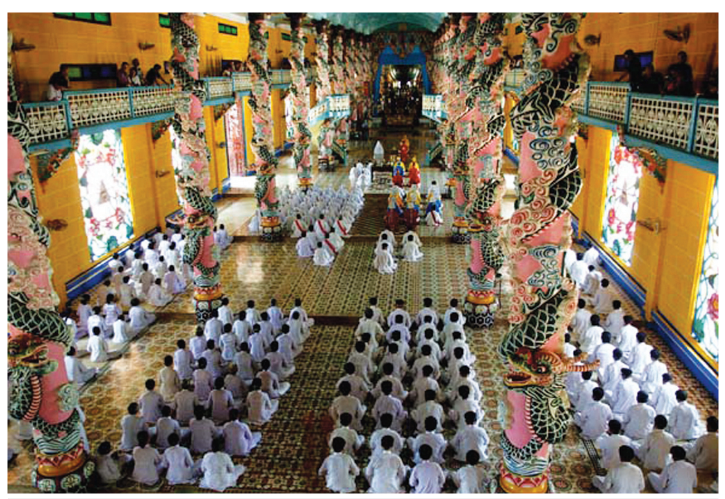
Y a-t-il une définition légale du statut des photojournalistes dans la loi des différents pays?

Bien sûr. De façon plus générale, aux Etats-Unis et dans les pays européens qui ont, plus que les autres pays, la prétention d'être démocratiques, la liberté de presse figure dans leur constitution, bien qu'il y ait parfois des manquements. Certains pays ont néanmoins des problèmes à ce sujet, et il n'est pas très facile d'y travailler. Par exemple, dans le conflit entre Israël et Palestine, le statut de la presse et la liberté des médias ont été définis. Mais il y a aussi beaucoup de pays qui sont sensibles à ce sujet. Cela dépend de la culture et du point de vue des Etats. Par exemple, Amal au Liban avait une bonne attitude envers les photographes, c'était la même chose concernant les Moudjahidins en Afghanistan. En général, dans les pays qui ne sont pas démocratiques, le parti qui est en position de faiblesse ou d'impuissance a de bonnes relations avec les médias. Durant les conflits au Pakistan,

> Je pense qu'on ne peut rester sur un seul sujet toute sa vie, et qu'il faut au contraire aborder divers sujets pour devenir professionnel.



▲ *Nourrir les pigeons dans le parc, Mazâr-e Sharif, collection "Afghanistan", 1986-2004*



▲ *Cao Daï, grand temple du caodaïsme, Vietnam*



▲ *Le pont Thanh, Dien Bien Phu*



▲ *Dien Bien Phu*



▲ *Ouvriers en train de nettoyer la colline Eliane 2, Dien Bien Phu, collection "Le Vietnam, pays des vétérans"*

je pouvais prendre des photos sans rencontrer de problèmes sérieux, mais en Egypte, il y a 5 ans, on ne m'a pas permis de prendre de photos; et même durant la récente révolution en Egypte, on ne m'a d'abord pas autorisé à photographier, et on m'a battu avec un manche de pioche! On m'a également empêché de faire mon travail en Turquie, à la frontière de l'Irak, il y a 10 ans. A mon avis, les Etats devraient reconnaître qu'un photojournaliste se veut impartial et ne fait qu'accomplir sa mission. Il m'est même arrivé que l'on me prenne pour un espion, et j'ai dû à plusieurs reprises essayer de prouver que je ne l'étais pas.

En tant que témoin de la majorité des conflits contemporains, quels moments difficiles avez-vous rencontrés, et quels souvenirs marquants avez-vous?

J'essaie de ne pas être difficile. C'est pourquoi je trouve que tout a été supportable, même durant les jours les plus durs. J'ai été grièvement blessé durant le conflit en Tchétchénie, et je suis resté allongé pendant un long moment dans la neige. D'un côté, l'hémorragie et la douleur intense et de l'autre côté, le froid extrême ont failli me tuer. Personne ne me voyait pour pouvoir m'aider, et ce jusqu'à ce que des combattants tchéchènes me trouvent, me portent sur leurs épaules, et marchent à pied sur une longue distance avant d'arriver près d'une voiture qui m'a conduit à l'hôpital le plus proche. Ils m'ont emmené près de la frontière de l'Ingouchie pour me confier aux Ingouches, qui ont commencé à tirer juste après nous avoir vus. Ils m'ont jeté une nouvelle fois par terre, mais lorsque les Ingouches ont enfin compris que les Tchétchènes leur avaient amené un blessé, ils ont cessé leurs tirs et m'ont accueilli

pour m'envoyer à l'hôpital. Ce jour-là fut une journée très difficile...

Au cours de ces années de travail en tant que photojournalisme, combien de fois avez-vous été blessé?

Une fois, au Liban, pendant le conflit des Libanais avec Amal, j'ai été blessé par un éclat de grenade. Une autre fois, en Tchétchénie, un projectile a touché mon ventre. En Egypte aussi, on m'a tiré dessus avec un fusil de chasse. Durant la révolution d'Egypte, les partisans de Moubarak m'ont frappé la tête avec une brique. Le reste ne fut pas si grave, ce fut avec des coups de manche de pioche, des coups de poing et ce genre de choses…

Ces blessures, ces longues absences, ces dangers… votre épouse ne s'en plaint-elle pas?

Au contraire, l'une des principales personnes qui m'encourage à continuer mon travail est mon épouse. Je choisis très souvent mes photos en lui demandant son avis. Elle m'encourage vraiment.

Quelle est votre définition ou sentiment profond à propos de ces mots?

-La guerre

La destruction. Une source de regrets et de malheurs. Elle ne devrait exister nulle part. Que la malédiction soit sur la guerre!

-L'amour

Toujours bon et encourageant pour tout travail.

-La réputation

C'est comme l'arme à feu. Cela dépend de l'homme qui la possède. Ce n'est pas quelque chose de bon. Elle peut être dangereuse. ■



▲ *Carnaval de Venise*



▲ *La chute du mur de Berlin, 1989*



▲ *Huile échappée du bateau-citerne Prestige venant des Bahamas, Espagne*

Bahmân Djalâli, des clichés de la révolution aux recherches sur l'histoire de la photographie

Traduction et adaptation*:
Samirâ Fâzel Marâgheh


▲ *Architecture désertique, Bahman Djalâli*


▲ *Restauration des négatifs de la collection du Palais du Golestân*

Né en 1944 à Téhéran, Bahman Djalâli a joué un rôle considérable dans l'enseignement de la photographie et dans la formation de la nouvelle génération de photographes iraniens. Après avoir obtenu une licence en économie à l'Université Nationale (l'actuelle Université Shahid Beheshti), il décida de se consacrer à la photographie qu'il enseigna pendant plus de vingt ans dans différentes universités.

Un certain nombre de ses œuvres ont été publiées sous forme de livres dont *Rouz-hâye khoun, rouz-hâye âtash* (Les jours de sang, Les jours de feu) publié en collaboration avec Karim Emâmi, *Khorramshahr, akkâsi siyâh o sefid* (Khorramshahr, la photographie en noir et blanc) publié en collaboration avec Karim et Goli Emâmi, ou encore *Gandj-e peydâ* (Le trésor apparent) consacré à la photographie à l'époque qâdjâre.

Après avoir achevé ses études universitaires, dans les années 1970, Djalâli a travaillé aux côtés de Ghobâd Shivâ[1] au sein de *Tamâshâ*, magazine dépendant de la radio-télévision iranienne.

Il partit ensuite pour l'Angleterre afin de travailler dans le studio de John Vickers, et devint membre honoraire de la Société Royale des Photographes.[2]

En 1976, l'iranologue Assad Behrouzân l'invita à retourner en Iran, proposition qu'il accepta. Il continua son travail dans son pays natal et participa à une compétition consacrée à l'art de l'Afrique noire en Iran à l'occasion de laquelle il réalisa des séries de photos consacrées à sept pays africains dont le Nigéria, le Ghana, le Sénégal, la Côte d'Ivoire et la Sierra Leone. Ces photos furent ensuite publiées dans un ouvrage consacré à l'art de l'Afrique noire.

En 1971, il organisa sa première exposition en solo, qui fut rapidement suivie d'autres. Durant les

premières années de la République islamique, il devint un photographe connu et réputé notamment pour son travail photographique sur la révolution de 1979, au sujet de laquelle il dit: «*Un événement hors du commun se produisait devant nos yeux, ce genre d'événement que l'on ne connaissait qu'à travers les livres! Comme la Révolution d'Octobre ou celle de Cuba. La Révolution islamique était tellement inattendue et séduisante que l'on avait envie de ne pas en manquer un instant. C'était une chose nouvelle, et il était très intéressant d'en prendre des photos. Nous en venions à aimer le danger même. On voulait être plus en avant que les autres, et on pensait: "Ce ne pas possible que l'ennemi nous tire dessus, nous sommes photographes!"*»

Il fut ensuite envoyé par le gouvernement iranien au Nicaragua pour prendre des photos de la Révolution de ce pays. Au début de la guerre contre l'Iraq, il partit pour Khorramshahr. Les photos qu'il y prit ont été publiées dans un ouvrage portant le nom de cette ville. C'est également à cette époque qu'il exposa 125 de ses clichés de l'occupation de Khorramshahr et de la Défense sacrée (*defâ'-e moqaddas*) à Berlin, et présenta aussi un film de 12 minutes au Festival de la Photographie et du Film documentaire de cette même ville expliquant comment Khorramshahr avait été occupée par les Irakiens.

Durant les dernières années de sa vie, Djalâli s'est consacré au rassemblement et à la restauration des diapositives représentant le palais du Golestân et à l'histoire de la photographie en Iran. Dans la préface de son livre *Le trésor apparent*, il dresse également l'historique de la photographie iranienne dès Nâssereddin Shâh. Sa dernière œuvre, intitulée *Images de l'imagination*, rassemble un assortiment de fleurs et de calligraphies iraniennes réalisées par de vieux photographes. La fondation Antoni Tapies lui a récemment rendu hommage pour sa carrière. Il fut également l'un des membres du conseil éditorial d'*Aksnâmeh*, bimensuel iranien consacré à la photographie. Atteint d'un cancer dans les années 2000, il partit se soigner en Allemagne et décéda à Téhéran en 2010 à l'âge de 65 ans. ■



▲ *Révolution, 1978-79, Bahman Djalâli*


▲ *Espaces urbains, Bahman Djalâli*

---

*A partir d'un article du journal Hamshahri: http://hamshahrionline.ir/details/50692

1. Graphiste iranien né en 1319 à Hamedân.

2. Royal Photographic Society

Madjid Saeedi
Le photographe, troisième œil de l'homme

Arezou Baridfâtehi
Parastou Mirlou

«Le crime contre l'humanité est un fait unique, aucun être vivant n'agit contre sa propre espèce comme le fait l'être humain. Les gens voient les bonnes choses. Montrer les tyrannies des hommes pendant la guerre est notre tâche, c'est pourquoi je considère que le photographe est le troisième œil de l'homme dont la mission est de révéler les vérités sans scrupules aux hommes qui vivent en paix et ignorent les événements en train de se dérouler aux quatre coins du monde.»

▲ *Madjid Saeedi*

Ces propos sont ceux de Madjid Saeedi, jeune photographe ayant passé plusieurs années sur des théâtres de guerre et parmi ses victimes, en partageant leur quotidien. Car, selon lui, l'artiste n'est pas capable de créer son œuvre, s'il ne l'a pas vécue profondément.

Madjid Saeedi est né en 1974 au sud de Téhéran. Après son baccalauréat, il décide de se consacrer à la photographie dans un cadre non-universitaire, l'art étant selon lui inné et ne pouvant être injecté. Dès 16 ans, il prend ses premières photos avec un appareil Zenit consacrées aux élevages d'oiseaux et de volailles de son père, et les envoie au festival Soureh. Lauréat, il est alors encouragé à continuer dans cette voie. A l'âge de 17 ans, il organise sa première exposition au cinéma Azâdi consacrée au tremblement de terre ayant ravagé les villes iraniennes de Roudbâr et Mandjil. A 18 ans, pendant la guerre de l'Iraq contre l'Iran, il se rend à la frontière et prend des photos des réfugiés irakiens entrant en Iran. Cette expérience l'incite à se consacrer encore plus à la photographie de guerre, et il se rend en Afghanistan, en Iraq, en Libye et au Liban. Il part ainsi pour l'Afghanistan en 2001 et y reste quatre ans; expérience qui fut pour lui décisive. Il relate à ce propos: "*Dans un pays déchiré par les conflits depuis 50 ans, l'ensemble des gens sont influencés directement ou indirectement. Certains sont tués ou blessés, d'autres ont des problèmes mentaux et psychologiques. Certains deviennent toxicomanes, et poussent leur enfant à le devenir. La pauvreté domine, alors on marie sa fille en bas âge à un homme plus âgé, ce qui la conduit au suicide par immolation. Parfois ces immolations n'aboutissent pas à la mort, et les survivantes vivent avec le corps brulé. La guerre devient presque naturelle, car les Afghans naissent, grandissent et*

meurent dans un contexte de guerre. Le photographe doit montrer cette réalité aux autres et leur en faire prendre conscience."

Durant son activité professionnelle, Majid Saeedi a participé à un grand nombre d'expositions collectives en Iran et à près de dix expositions individuelles dans d'autres pays dont la France, le Japon, l'Italie et les Pays-Bas. Il a obtenu le prix Kâveh Golestân, les prix Art et prière (2003) et Poyi (2005; 2009), le prix artistique Namin (2010). Il a également remporté le concours international de la photo de presse de Chine (2010), le prix de l'UNICEF en Allemagne (2010), le prix américain Lucie (IPA) (2011), le prix Kennedy (R.F.K) (2012)…

En 2013, il est le deuxième lauréat dans la section «Sujets contemporains» de World Press pour son recueil de douze photos en noir et blanc intitulé *La vie en guerre*. Madjid Saeedi a également publié d'autres recueils de photographies, notamment consacrés à la violence contre les femmes, le suicide par immolation, les ouvriers des mines, des portraits d'Iraniens, la rhinoplastie, la guerre en Libye, les festivals hindous, la guerre en Iraq ainsi qu'au Liban. Il a en outre collaboré avec des magazines internationaux dont le *Times*. Après avoir travaillé avec l'agence Gamma, il est maintenant l'un des photographes officiels de l'agence américaine Getty Images. Autodidacte, il considère néanmoins qu'Ahmad Nâteghi, James Nachtwey, Robert Capa, Alex Webb font partie de ses sources d'inspiration et modèles.

L'une des questions et problématiques à laquelle tout photographe de guerre est confronté est la suivante: le photographe peut-il légitimement intervenir dans le cours de certains événements, ou doit-il simplement les enregistrer? Selon Saeedi, cela dépend de l'intelligence du photographe et de la situation dans laquelle il se trouve. Il est évident que le photographe ne peut pas intervenir à tous les instants, mais qu'il doit parfois mettre de côté sa profession et se comporter en être humain vis-à-vis de ses pairs. Selon lui également, ceux qui veulent se tourner vers cette profession doivent être des passionnés, capables d'en supporter les dangers et difficultés – il a été lui-même capturé par les Talibans et ne peut oublier les nombreuses personnes tuées devant lui. Tout modèle est bon, mais un photographe digne de ce nom ne doit faire qu'intégrer cette influence à ses propres idées, en dépassant donc la simple imitation.



▲ *Photo de la collection "Documentaires: victimes de la guerre en Afghanistan"*

Mehdi Mon'em, un photographe de guerre iranien dit à propos de Madjid Saeedi: "*Saeedi est un photographe qui présente l'âme d'un événement dans ses photos. Ce photographe iranien possède un regard mondial.*" Jamshid Bâyrâmi, autre photographe iranien lauréat du prix Simorgh du festival de Fajr, décrit Saeedi comme un photographe de la nouvelle génération qui a fait des progrès très rapides et a pu présenter ses œuvres dans les expositions internationales assez tôt. Il a contribué à enrichir la photographie iranienne au travers de sa présence et de son traitement de nombreux sujets culturels au sein du pays.■



▲ *Femme ayant survécu à une immolation*

L'espace-ville et les modalités de la construction d'identité dans le cinéma d'Abbâs Kiârostami*

Shimâ Shirkhodâei
CeReS, Université de Limoges

Parler aujourd'hui de l'«espace» dans le cinéma semble une tentative tautologique qui risquerait de mettre en doute la possibilité d'en cerner les enjeux et d'en définir la sphère de reconnaissance. Or, cette impression est notamment due au statut sémiotique particulier de l'espace dans le cinéma qui représente un objet sémiotique complexe, relevant de l'association des espaces réels et virtuels. Comme le confirme Eric Landowski, «*sous l'apparence d'un catalogue plus ou moins arbitraire, on a en l'occurrence affaire à des manières de* vivre l'espace*, et par là même de le configurer, qui sont en réalité interdéfinissables sur la base de critères communs.*»[1]

Regarder l'espace de la ville dans un film est aussi une manière particulière de vivre l'espace. Autrement dit, comment aborder cette expérience de l'espace physique et réel au cinéma? La ville est par exemple un espace physique dont l'étude de la représentation dans l'espace virtuel du fil, nécessite la prise en compte de toutes les phases de la construction de cet espace réel dans l'espace virtuel du film.

En effet, lorsqu'on parle de l'espace réel et physique, il faudrait penser à toute représentation de l'espace qui se concrétise par une visualisation. L'exploration de l'espace réel dont témoigne la mise en scène énonciative dans *La Région centrale* du réalisateur Michel Snow est un exemple de ce type d'espace dans son sens le plus général. Dans ce film conceptuel tourné en 1971, le réalisateur canadien filme pendant trois heures le même espace, en l'occurrence, une partie de la région située à peu près à 170 km au nord-est de Sept-Îles, au Québec. Le réalisateur plante sa caméra dans un endroit quelconque de cette région et filme par des mouvements circulaires autour du point fixe que constitue la position initiale de la caméra. A la fin du film, le mouvement de la caméra devient tellement rapide que le lieu devient méconnaissable; un lieu abstrait que le spectateur ne pourra plus reconnaître. Cet exemple montre comment les relations spatiales qui appartiennent à la sémiotique construite peuvent modifier l'identité d'un espace réel qui appartient à la sémiotique du monde naturel.

Quant à notre proposition pour l'étude de l'espace-ville, nous désignons comme point de départ la représentation de la ville et l'agglomération, ses faubourgs ou sa banlieue. Cependant, notre problématique doit être nuancée car nous nous interrogeons sur la construction d'un espace naturel fictif qu'on assimilera, parce qu'il projette des lieux et des rues, à une ville. Cet espace est considéré comme l'un des représentants de l'espace réel.

Ainsi, souhaitons-nous aborder, par une méthodologie sémiotique de l'Ecole de Paris, les modalités de la construction identitaire de l'espace réel, en l'occurrence la ville dans l'espace virtuel du cinéma de Kiârostami. Nous considérons le cadrage cinématographique comme le lieu d'une sémiosis dans la construction identitaire de l'espace-film. C'est ainsi que l'espace réel, non perceptible directement dans le cinéma, fait l'objet d'un rapport intentionnel et d'une prolifération des significations grâce à cette sémiosis dans la *sphère de lecture et d'interprétation*.

Depuis le premier court métrage réalisé par l'auteur, à savoir *Nân va koutcheh* (Le pain et la rue), la ville s'affirme comme un élément incontournable du cinéma d'Abbâs Kiârostami. Ainsi notre corpus est-il constitué des plans où la ville est évoquée,

représentée ou décrite verbalement ou visuellement. Au cours de ce travail de recherche, nous nous sommes rendu compte que chaque film reformule la problématique de la ville d'une manière particulière, même si des isotopies relient ces différentes représentations.[2] Afin de trouver le noyau commun de la représentation de la ville, il est possible de diviser chaque film en deux séries: celle des plans avec le dispositif de la voiture et celle où ce dispositif n'apparaît pas. Ainsi notre choix porte sur le film *Ten*, l'exemple le plus radical de la catégorie où le dispositif de la voiture apparaît. Nous évoquerons le cas échéant, et très brièvement, d'autres films du réalisateur qui posent la question de l'espace de la ville reliée à notre problématique des modalités de la construction d'identité dans *Ten*.

1. La catégorie des films avec le dispositif de la voiture

Pour commencer, spécifions d'abord les points communs et les particularités de l'espace de la ville dans *Ten*. Le dénominateur commun des dix séquences du film est l'ensemble des plans tournés dans la voiture où (i) les personnages sont filmés en *plan rapproché*, (ii) la ville est perçue en arrière-plan, étant donné la circulation de la voiture en ville. Un regard attentif sur ces relations spatiales montre que l'espace virtuel au cinéma met en cause la constatation de Cassirer: «*il n'y a pas d'être ni d'événement, pas de chose, pas de processus, pas d'élément de la nature ni d'action humaine qui ne soient […] spatialement fixés et prédéterminés*.»[3] Or, même si l'espace réel reconstruit par l'espace virtuel du cinéma est «spatialement fixé» par le cadrage et le montage, il n'est nullement prédéterminé. De ce point de vue, il ne s'agit plus de la ville spatialement prédéterminée, mais d'«espace-ville» à déterminer dans le processus de visualisation filmique. Aussi, l'identité de cet espace-ville est-elle en construction.

Comment la ville est-elle présentée dans *Ten*? Ce «car-film»[4] est divisé en dix séquences comprenant des plans fixes et *rapprochés* de deux personnages en champ-contrechamp dans une voiture.

> A la fin du film, le mouvement de la caméra devient tellement rapide que le lieu devient méconnaissable; un lieu abstrait que le spectateur ne pourra plus reconnaître. Cet exemple montre comment les relations spatiales qui appartiennent à la sémiotique construite peuvent modifier l'identité d'un espace réel qui appartient à la sémiotique du monde naturel.

Mania, le personnage principal, conduit sa voiture dans le tumulte des rues d'une ville bruyante. Tout au long de son



▲ Nân va koutcheh *(Le pain et la rue), premier court métrage réalisé par Abbâs Kiârostami*

voyage, son enfant, sa sœur, son amie et trois femmes inconnues montent l'un après l'autre dans sa voiture et l'accompagnent pendant son trajet.[5] Le dispositif de la voiture en tant que «médium de rencontre»[6] fait la rhétorique diégétique dans ce film dans la mesure où il favorise les conversations sur les sujets les plus confidentiels. En effet, les plans champ-contrechamp à l'intérieur de la voiture mettent en scène des interlocuteurs qui ne sont pas obligés de se regarder fixement dans les yeux, ce qui favorise l'échange. La voiture est un espace intime et probablement un moyen privilégié pour dialoguer, qui instaure une structure dialogique. Elle effectue une division de l'espace intérieur/extérieur qui permet à la jeune conductrice de parler librement d'elle-même et de son identité féminine loin des regards qui l'ont accusée de frivolité et d'égoïsme, hors de la présence de son mari qui n'est qu'un étranger pour son fils. Ainsi, Mania décide de parler avec son fils dans cet espace qu'elle trouve «intime»: «À la maison, il y a papa Mortezâ, ça manque d'intimité», dit-elle.

Le dispositif de la voiture en tant que «médium de rencontre» fait la rhétorique diégétique dans ce film dans la mesure où il favorise les conversations sur les sujets les plus confidentiels. En effet, les plans champ-contrechamp à l'intérieur de la voiture mettent en scène des interlocuteurs qui ne sont pas obligés de se regarder fixement dans les yeux, ce qui favorise l'échange.

En effet, il s'agit d'une double tension: protection, retranchement vis-à-vis de l'extérieur. Le petit espace de l'habitable rapproche les interlocuteurs qui ne sont finalement que les compagnons d'un court trajet de quelques minutes. Ainsi faudrait-il reconnaître un espace tensif qui participe aux conflits et aux tensions aussi bien dans la voiture qu'à l'extérieur. La question consiste à savoir en quoi l'espace se présente comme lieu de tension et de détente, de rupture et de reprise, de raccourci et de prolongement, de chute et d'élévation… C'est sans doute le dispositif de la voiture qui est à l'origine de l'espace tensif dans le film.

D'autre part, l'espace réel du film donne, au premier abord, l'impression que le réalisateur filme le réel de la ville sans que ce dernier ait une dimension autre que le décor obligatoirement «naturel» du tournage. Or, à la suite des arguments d'Anne Beyaert-Geslin, pour opposer le «portrait» au «paysage» «*en raison de définitions topologiques et spatiales contraires sinon contradictoires*»[7], l'assimilation de ces plans rapprochés des personnages aux «portraits» qui se manifestent sur le fond du «paysage de la ville», nous permet de percevoir les relations spatiales plus profondes du film. Ainsi, allons-nous voir si la ville est représentée comme un arrière-fond présupposé du tournage ou s'il s'agit d'un actant-sujet qui contribue à une recatégorisation actantielle et spatiale. Si Farasse, à propos des peintures de Friedrich, insiste sur l'incompatibilité entre le «paysage» et le «visage» dans la peinture, en concluant que «*l'assomption du paysage dans la peinture ne se fait qu'au détriment du visage*»[8], Anne Beyaert-Geslin a en revanche montré qu'il est possible d'envisager une forme de «cohabitation» du «portrait» et du «paysage» dans un tableau; à savoir celle de «*l'échelonnement des plans*»[9]. La présupposition topologique (le paysage en position horizontale et le portrait en

position verticale) chez les peintres tels De Cordier et Rothko, ou l'exemple de contrepoint chez Philippe Ramette (le portrait en horizontal et le paysage en vertical), a amené la sémioticienne à poser des questions importantes quant à la position topologique de la figure dans le tableau et la «distance» qui sépare la figure du spectateur. A notre sens, cet «échelonnement» s'impose comme le principe régulateur des relations spatiales dans la première étape de la construction identitaire de ce que nous appelons désormais l'«espace-film».

1.1. Du «portrait» au «paysage» dans l'«espace-film»

Se fondant sur Merleau-Ponty et donc sur une approche phénoménologique, Anne Beyaert-Geslin décrit trois *objets de sens* en fonction de ce critère:

«- *A faible distance, l'ontologie humaine est perdue. L'image est celle d'un grain de peau, d'une surface d'inscription tenant lieu de surface figurative. La stature humaine étant également oblitérée, l'identification n'est plus assurée et cette surface se prête à d'innombrables investissements sémantiques. […]*

- A moyenne distance, correspondant à la distance personnelle (45/125 cm), l'ontologie humaine est retrouvée et la stature humaine assure l'identification. La perception est polysensorielle et prédispose alors à l'empathie.

- A plus grande distance, l'espace et les objets qu'il contient se mesurent à l'aune de la stature humaine, cependant l'ontologie humaine - la «qualité humaine» - est perdue. La perception est seulement assurée par la vue, sens de la distance, ce qui induit la primauté des informations cognitives.»[10]

Le gain heuristique de cette constatation est considérable pour le cinéma dans la mesure où l'analyse apporte une nouvelle lecture des échelles du plan traditionnellement réparties en gros plan, plan rapproché, plan moyen…

L'auteure en déduit, toujours au sujet du «portrait», que la seule distance capable d'assurer «l'identification de la figure humaine et la plénitude sensorielle» est celle de la «distance intermédiaire» et «personnelle».[11] Elle précise que cette distance moyenne informe, affecte et maintient même «l'ontologie de la *personne*».[12] Ce dernier point est important en ce qui concerne le dispositif de la voiture dans le cinéma de Kiârostami. La position assise du personnage selon le *dispositif de la voiture* (une dimension personnelle entre deux étrangers qui trouvent une intimité dans un espace intermédiaire), correspond à la position du spectateur assis dans la salle du cinéma en train de regarder le film (une dimension personnelle et intermédiaire entre le monde du film dans la salle et le monde extérieur en dehors de la salle du cinéma). Ainsi, tous les plans de *Ten* à l'exception de celui qui montre l'autre femme en dehors de la voiture, sont filmés selon la distance

> La position assise du personnage selon le *dispositif de la voiture* (une dimension personnelle entre deux étrangers qui trouvent une intimité dans un espace intermédiaire), correspond à la position du spectateur assis dans la salle du cinéma en train de regarder le film (une dimension personnelle et intermédiaire entre le monde du film dans la salle et le monde extérieur en dehors de la salle du cinéma).

intermédiaire. Alors, pourquoi ce plan unique dans le film n'obéit-il pas à ce principe compositionnel?[13]

1.1.La rhétorique en acte

Les transformations et les changements des composantes du plan d'un plan à l'autre sont tout à fait normaux, en tout cas prévisibles car la grammaire cinématographique est constituée de toutes ces transformations paradigmatiques et syntagmatiques. Donc,

> Dans *Ten*, l'espace-ville a une réalisation «fictivisante» et symbolique dans la mesure où elle est le point de croisement identitaire de tous les personnages dont on voit le portrait.

rien d'étonnant si on constate les transformations d'échelle de plan, de point de vue et de profondeur de champs… A vrai dire, il n'existe pas évidemment un schéma canonique qui représente ces transformations. Néanmoins, si on considère tous les plans de *Ten* dans un système indépendant dont les composantes du plan obéissent à une norme diagrammatique, c'est-à-dire que tous les plans sont fixes, rapprochés et objectifs, l'apparition d'un plan d'ensemble et subjectif remue cette «norme». Selon Göran Sonesson dans son explication de la rhétorique, comme nous connaissons les règles dès le début du jeu et tout ce qui est prescrit par la norme, ce qui est normal et/ou normatif, «*le sens se produit chaque fois que nous avons l'occasion d'observer une déviation à partir de cette norme*.»[14] Dans notre exemple, le film en tant que *totalité* a une homogénéité au niveau de la forme qui a été en quelque sorte «violée» par ce changement radical qui constitue en lui-même une opération rhétorique, à savoir la «*transformation réglée des éléments d'un énoncé*» et «*l'écart entre le degré conçu et perçu.*»[15] Ainsi, des principes de la rhétorique visuelle du groupe Mu, déduisons-nous la réflexion sur une «rhétorique en acte» dans la pratique de lecture et d'interprétation. Il s'agit de la «violation» d'une forme et d'un discours homogène par la transformation des composantes du plan cinématographique. En suivant Jean Mitry, nous constatons que la rhétorique cinématographique est indissociable de la pratique d'interprétation qui le rend lisible: «*Au cinéma il n'y a que des rhétoriques. Autrement dit, tout y est possible qui est justifié, c'est-à-dire signifiant dans un contexte donné.*»[16]

Dans le cas de ce plan, ce choix énonciatif suggère un codage semi-symbolique qui met en concurrence deux regards axiologiques. Le regard du spectateur qui accompagne celui de l'acteur principal, Mania:

/plan objectif vs plan subjectif/
/regard neutre vs regard interrogatif/; /observateur-focalisateur vs observateur-assistant/; /identité vs altérité/

Ainsi, le regard neutre assuré par un focalisateur virtuel, identique pour tous les plans du film, se transforme en *regard interrogateur* d'un observateur-assistant qui se réalise à l'image et qui affirme sa présence. Cette présence véhicule l'opposition profonde (identité vs altérité) entre les deux personnages, Mania et l'autre personnage féminin. La trame narrative va également renforcer cette opposition.

Le claquement de la porte à la fin de cette séquence se fait de la même manière après la descente de tous les voyageurs

qui montent et descendent de la voiture de Mania. Nous observons que l'espace qui sépare les deux voitures représente le «paysage» dans lequel le personnage n'est plus en premier plan.

1.2. Les manifestations du mode de présence de l'espace-ville

D'une manière générale, l'espace *virtualisé* n'a aucune manifestation figurative dans l'espace-film. On peut considérer que le cas du «plan noir», par exemple dans la dernière séquence du *Goût de la cerise*, ou encore dans un plan d'*ABC Africa* ou *Le vent nous emportera* représente des espaces réels *virtualisés*. L'espace potentialisé se définit par des indications spatiales partielles, non définies ou mal définies qui ne permettent pas une véritable identification géographique documentaire de l'endroit que l'image représente. L'observateur balaie la ville, sans se focaliser sur un endroit particulier même si l'image permet quelques repérages géographiques intradiégétiques des endroits que le film met en scène. Cette présence potentialisée de l'espace peut être prise en charge par le dispositif narratif du film: l'évocation d'un lieu, d'un endroit qui peut apparaître dans le champ visuel de l'écran à n'importe quel moment du récit.

Ce type de manifestation se différencie de celui de l'*espace actualisé* qui se définit par le repérage géographique exact des endroits et une manifestation visuelle prise en charge par la diégèse. Cette manifestation peut être significative dans le cinéma documentaire où les lieux sont censés nous renseigner entre autres sur l'espace géographique filmé.

Le cas complexe de la représentation spatiale est l'espace potentialisé qui consiste en une présence sensible non identifiée tantôt actualisée par une manifestation visuelle partielle, tantôt potentialisée par une manifestation sonore ou une évocation géographique. Les conversations «anodines» des personnages de *Ten* sur les lieux comme la piscine, la pâtisserie, le marché… sont des exemples de ce type de manifestation. Le mausolée est un exemple d'un *espace non-actualisé*, par la présence visuelle partielle et potentialisée par la manifestation sonore des récits religieux. En réalité, le spectateur ne peut voir que la façade de ce lieu en arrière-plan et partiellement. Ce sont les allusions du personnage qui permettent d'identifier le lieu religieux du mausolée Akbar et

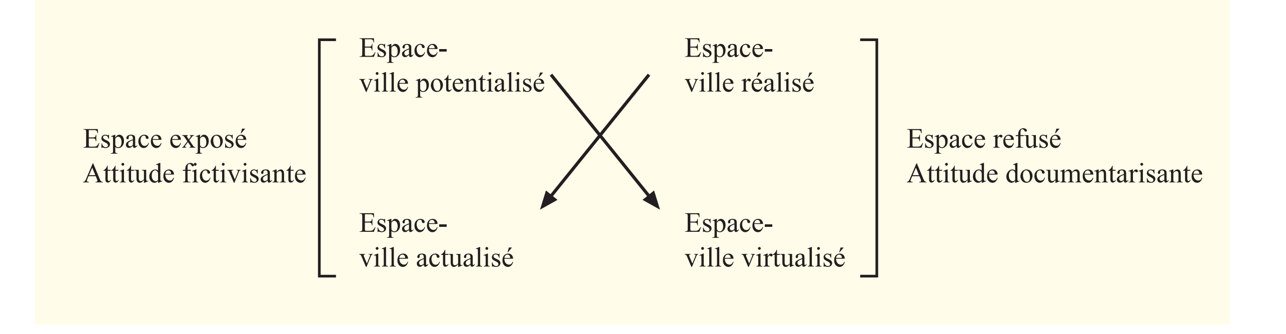






▲ *Le «portrait» vs le «paysage»,* Ten*, séquence 4*

Ismâ'il. Il en est de même pour les rues bruyantes de la ville jamais identifiées dans ce film. L'«intimité» des personnages dans la voiture est de temps en temps perturbée par la manifestation sonore de la ville, mais on ne sait jamais de quelle ville il s'agit. La fenêtre ouverte de la voiture ne fait pas obstacle au son des klaxons, aux bruits et aux nuisances de la ville.



Le cas particulier de *Ten* permet d'envisager quatre positions: espace-ville potentialisé (évocations des endroits qu'on ne visualise jamais), espace-ville actualisé (les endroits tels le mausolée et les plans de ville en «paysage»), espace-ville virtualisé (la ville en hors-champ) et espace-ville réalisé (la ville identifiée géographiquement).

Le cas de l'espace-ville actualisé est particulièrement intéressant dans ce film, car la présence sonore permet de compenser le caractère incomplet et partiel de la présence visuelle de la ville. De plus, l'interaction entre l'espace-ville potentialisé et actualisé favorise l'attitude «fictivisante» du spectateur et l'interaction entre l'espace-ville réalisé et virtualisé encourage l'attitude «documentarisante» chez le spectateur. Ainsi, dans *Ten*, l'espace-ville a une réalisation «fictivisante» et symbolique dans la mesure où elle est le point de croisement identitaire de tous les personnages dont on voit le portrait.

Le cas du plan d'ensemble où l'on voit l'autre personnage féminin prend une tout autre ampleur car l'endroit où elle est filmée n'est plus un paysage, mais un portrait à part entière. Tout comme dans les autres plans du film, la présence de la ville reste actualisée, mais non pas réalisée pour présenter un espace-ville universel. La ville est un actant collectif aussi responsable que la seconde femme pour ce qu'elle est, pour ce qu'elle fait. Ainsi n'est-il plus question de la prostitution dans cet espace-ville que la diégèse propose. Il peut s'agir de n'importe quel autre espace-ville. Dans l'imaginaire du spectateur, cet endroit n'a pas d'identité géographique précise, mais une identité universelle qui dépasse un cadre géographique ou historique précis. D'un autre point de vue, si cet endroit n'a pas une identité géographique précise, il a cependant une identité ontologique qui marque les rapports humains. Ce qui nous amène à y constater l'opposition entre l'espace matériel et physique, et un autre type d'espace non matériel et ontologique qui signifie par les actes humains. Ce type d'espace affirme des positions et des prises de position ou au contraire, il nie certaines prises de position. Dans notre cas, la deuxième femme appartient d'abord à

l'espace intime de l'intérieur de la voiture, un endroit où elle peut librement parler de ses intentions… Elle a une prise de position partielle qui s'affirme par le battement énonciatif entre la présence visuelle et la présence auditive. En revanche, dans le plan où elle sort de la voiture, elle rejoint l'espace extérieur avec une prise de position toujours partielle qui s'affirme cette fois avec une présence visuelle obstruée où la ville est aussi présente qu'elle.

Cette présence obstruée dans la ville devient nécessaire pour l'énonciation filmique dans la mesure où elle témoigne les rapports identitaires de cette femme avec la ville. En même temps, ce choix énonciatif et intentionnel recouvre une dimension réflexive dans son choix pour nier ou assumer ce qu'elle est dans l'espace-ville.

Au terme de cette partie de notre recherche, nous pouvons résumer les rapports syntagmatiques de la représentation de l'espace de la ville *Ten* dans le schéma suivant:

De la potentialisation de l'espace à l'actualisation du sujet:

«VISAGE EXPOSÉ, PAYSAGE OBSTRUÉ» ⟶ « Identité assumée de l'espace-ville»

De l'actualisation de l'espace à la potentialisation du sujet:

«VISAGE EXPOSÉ, PAYSAGE OBSTRUÉ» ⟶ « Altérité récusée de l'espace-ville»

1. La catégorie des films sans le dispositif de la voiture

Avant de poser le deuxième volet de notre étude, nous souhaitons nous attarder sur ce résultat en prenant comme exemple le court métrage *Le pain et la rue* qui présente à notre sens des points de croisement avec cette analyse. *Le pain et la rue* appartient à la catégorie filmique sans dispositif de la voiture. Le parcours de l'enfant dans les petites ruelles marque de manière significative la présence de la ville. Au demeurant, le film se partage en quatre parcours bien distincts: 1) Parcours insouciant avant la menace, 2) Immobilité due à la menace, 3) Parcours serein après avoir surmonté la menace, 4) Répétition de la menace pour un autre enfant.

Dans le premier segment, la caméra suit l'enfant dans son parcours insouciant et joyeux pour rentrer chez lui. L'espace-ville est ainsi le lieu joyeux de passage. Dans le deuxième segment, à partir du moment où l'enfant est terrifié par le chien, il y a alternance entre les *plans-portraits* de l'enfant et les *plans-paysages* des rues vides sollicitées par le regard de l'enfant. Incapable de surmonter la menace du chien, l'enfant cherche la solution chez l'autre, en l'occurrence un adulte qui l'accompagnerait pour traverser la rue lourde de menaces. Les regards inquiets de l'enfant contribuent ainsi à la constitution d'un codage semi-symbolique identique à celui que nous avons repéré dans *Ten*.

> L'espace-ville apparaît comme un endroit où l'enfant acquiert les compétences pour affronter les problèmes. L'espace-ville s'oppose au monde de l'enfance fait d'insouciance, et représente le monde extérieur menaçant.

/plan objectif vs plan subjectif/ /regard neutre vs regard inquiet/; /observateur-focalisateur vs observateur-assistant/; /identité vs altérité/

L'opposition entre l'identité et l'altérité s'affirme notamment par la présence du vieil homme susceptible d'aider l'enfant à surmonter son problème. Mais le problème est loin de se résoudre dans ce segment et grâce à l'adulte. L'enfant qui suit le vieil homme avec le sonotone est laissé seul à l'intersection, et n'a pas la possibilité de revenir en arrière. L'enfant doit traverser seul la «rue de menaces».

À partir du moment où l'enfant est terrifié par le chien, il y a alternance entre les *plans-portraits* de l'enfant et les *plans-paysages* des rues vides sollicitées par le regard de l'enfant. Incapable de surmonter la menace du chien, l'enfant cherche la solution chez l'autre, en l'occurrence un adulte qui l'accompagnerait pour traverser la rue lourde de menaces. Les regards inquiets de l'enfant contribuent ainsi à la constitution d'un codage semi-symbolique identique à celui que nous avons repéré dans *Ten*.

C'est ce qu'il parvient à faire en jetant un morceau de pain au chien. Nous passons ainsi au troisième segment où la caméra suit de nouveau l'enfant dans son parcours serein et rassurant. L'espace-ville apparaît donc comme un endroit où l'enfant acquiert les compétences pour affronter les problèmes. L'espace-ville s'oppose au monde de l'enfance fait d'insouciance, et représente le monde extérieur menaçant. L'enfant en fait l'expérience. Cependant, le dépassement de l'obstacle lui permet de passer de la peur à un début d'amitié avec le chien. Quand ce premier enfant rentre chez lui, apparaît de loin, un autre enfant qui se retrouve face à la même menace.

2. Retour et synthèse sur la première catégorie

La voiture de Mania circule dans la ville, celle-ci emprunte des chemins routiniers connus et inconnus. Mais où mènent ces routes?

Pour répondre à cette question nous recourons aux réflexions de Maria Giulia Dondero sur l'épistémologie du labyrinthe chez Roland Barthes[17]. Le labyrinthe de ces archives photographiques décrit Maria Giulia Dondero s'approche, à notre avis, de l'idée de plusieurs labyrinthes qui se mêlent dans *Ten* ainsi que dans *Le pain et la rue*. Si l'enfant est le seul aventurier de l'espace labyrinthique des petites ruelles, plusieurs passagers se retrouvent dans l'espace labyrinthique de la ville dans *Ten*. Mania en est la première, celle qui n'arrive pas toujours à repérer le bon chemin. Quand elle dit à la vieille femme religieuse qu'elle est perdue et qu'elle ne connaît pas la route, ses regards curieux témoignent de son angoisse pour trouver les réponses à ses propres interrogations. Le problème d'«appartenir à quelqu'un, d' être à quelqu'un», voilà la question qui occupe Mania. D'ailleurs, l'«intrigue principale», si l'on peut dire, demeure la relation perturbée et problématique entre la mère et son enfant. C'est Mania qui n'arrive pas à accepter facilement le fait que son fils veuille vivre avec son père. Les quatre séquences de ce film montrent les efforts vains et inutiles de Mania pour persuader son fils qu'elle a eu raison de divorcer. Ainsi, Mania est-elle au centre de ce labyrinthe «spéculaire» où les différentes rencontres et les diverses

problématiques prennent des aspects réflexifs qui la renvoient à elle-même. En effet, il s'agit, à notre avis, de la part du réalisateur d'une stratégie de reconstitution d'une double identité au fur et à mesure que Mania contacte les passagers: l'identité du personnage et l'identité de la ville. Pour l'enfant dans *Le pain et la rue*, arriver à l'intersection de la rue de menaces à l'aide de l'adulte est une compétence qui le pousse à aller jusqu'au bout, à trouver la solution. Il en est de même, pour Mania qui acquiert la compétence dans son parcours labyrinthique dans l'espace-ville. La ville représente le point de croisement de toutes les identités féminines qui se retrouvent dans le petit espace de la voiture. Le parcours de Mania vise à faire émerger une identité extensive, résultat de la sédimentation des différentes identités qu'elle a rencontrées dans l'espace de la ville. Ainsi, l'espace ne devient-il pas une sorte de forme de vie pour Mania?

Par ailleurs, la crise de l'identité féminine, qui semble émerger à travers les différents portraits féminins du film que nous analysons, pourrait mettre en doute le principe de constance identitaire.[18] Cette définition devient plus problématique quand il s'agit des adjectifs qui viennent s'ajouter au terme de l'identité; identité féminine, identité maternelle, identité maritale ou conjugale, etc. Comment les identités transitoires qualifient Mania en tant que femme/épouse ou mère dans son parcours, en même temps qu'elle reste toujours Mania, c'est-à-dire une femme particulière? Pour Paul Ricœur il s'agit de «idem» et «ipse», la *mêmeté* et la possibilité de devenir autre. Autrement dit, il y a une identité constante (mêmeté) qui est revisitée par les nouvelles (ipse). D'ailleurs, ce sont les différents rôles thématiques qui favorisent l'acquisition des différents «ipse». À notre avis *Ten* est avant tout un récit de la quête d'identité; l'ensemble des micro-récits de chacune des femmes présentées dans le film et le grand récit de Mania cherchent à re-conjoindre l'identité maternelle qu'elle pensait avoir perdue. Elle est un voyageur dans l'espace de la ville. En effet, elle essaie de manipuler sa vie avec la même aisance qu'elle manipule sa voiture. Cependant, elle perd parfois son chemin en ville et dans la vie…

À notre avis *Ten* est avant tout un récit de la quête d'identité; l'ensemble des micro-récits de chacune des femmes présentées dans le film et le grand récit de Mania cherchent à re-conjoindre l'identité maternelle qu'elle pensait avoir perdue.

Visiblement elle acquiert des compétences en visant une performance (la complétude de l'identité). Il y a aussi un antactant, l'homme, absent de tout le film et déterminant dans la destinée de chacune de ces femmes, qui s'oppose au programme que la femme veut réaliser. Dans toutes les rencontres, ce que Mania partage avec les différentes femmes relève de l'attachement et de la perte, un conflit entre chacune de ces femmes et l'homme présent dans leurs vies et absent de tout le film.

Conclusion

La ville, ou pour mieux dire, le monde extérieur, est présentée dans *Ten* de Kiârostami comme un espace labyrinthique qui symbolise le parcours de la quête identitaire du sujet. Dans *Ten* la ville a une présence actualisée à travers les manifestations visuelles et sonores

obstruées et incomplètes (étendue faible). L'identité de la ville se construit en même temps que l'identité relationnelle et extensive du personnage principal. L'espace-ville sera alors le connecteur isotopique dans cette construction d'identité en même temps qu'il propose sa propre identité. Le cas exemplaire de la construction identitaire de l'espace dans *Ten* nous permet de réfléchir sur l'espace-ville dans d'autres films de ce réalisateur. C'est exactement le cas dans *Le Pain et la rue*, où l'altérité d'adulte renvoie l'enfant à ses compétences, à ses capacités pour trouver d'une manière ou d'une autre une solution personnelle au problème qu'il a à résoudre seul. Nous insistons sur la solution personnelle car, à la fin du film, le deuxième enfant est face au même problème et le film ne montre pas la solution qu'il peut éventuellement y apporter. Dans d'autres films comme *Ta'm-e guilâs* (Le goût de la cerise), par exemple, au moment où la voiture de Badii parcourt les rues de la ville, tout comme dans les moments où il s'éloigne de la ville pour rejoindre les bidonvilles, le parcours labyrinthique de la voiture permet d'observer la ville et de reconstruire l'espace de la ville *depuis* l'espace-film de la voiture. Dans les plans où la ville est perçue *depuis* la voiture, le personnage dans la voiture est conçu comme le «portrait» et la ville comme «paysage» en arrière-plan. Un changement de point de vue suffit pour que le «paysage» se retrouve en premier plan par un plan subjectif (affirmation du regard). En effet, le battement énonciatif entre les vues dites «portraits» et les vues dites «paysages» contribuent à affirmer la présence de la ville dans les films de ce réalisateur.

La ville, ou pour mieux dire, le monde extérieur, est présentée dans *Ten* de Kiârostami comme un espace labyrinthique qui symbolise le parcours de la quête identitaire du sujet.

Nous remarquons que la ville, loin d'être le simple décor dans la mise en scène proposée par le réalisateur, devient un actant avec sa double identité, une identité géographique locale et une identité universelle qui fusionnent subtilement. En effet, il y a deux espaces qui peuvent potentiellement représenter la ville: l'espace intérieur (la voiture) et l'espace extérieur (la ville).[19] En effet, la voiture représente à la fois l'extériorité et l'intériorité de la ville, une délégation énonciative qui fonctionne par des réembrayages et des débrayages énonciatifs. Dans les discussions intimes de Mania avec les personnages féminins et son fils, la voiture présente le débrayage énonciatif pour procurer l'espace intérieur favorable aux échanges sur la vie personnelle et privée. En contrepartie, la voiture présente les réembrayages énonciatifs pour renvoyer à l'espace extérieur par l'intermédiaire des échanges rapides de Mania avec les autres conducteurs. Pour finir, Kiârostami fait entrer certaines données visuelles et auditives dans notre champ de présence mais ce faisant, cette alternance de modalités sensibles permet aussi de rendre présents des personnages et les lieux qui sont des facettes d'une identité multiple. Selon ce modèle proposé, l'espace physique est un sujet énonciatif dont le mode de présence potentialisé/actualisé permet la réalisation documentaire, symbolique, abstraite de l'espace et cela dans un processus d'ajustement des modalités que véhiculent le sujet énonciatif et le spectateur. ■

* Nous tenons à vivement remercier Anne Beyaert-Geslin, Hamid Rezâ Shaïri et Christine Artaud pour leurs remarques et leur lecture exigeante de cette étude qui s'inscrit dans le cadre de nos recherches sur *L'énonciation cinématographique dans l'œuvre d'Abbas Kiarostami*. (Thèse de doctorat en cours à l'Université de Limoges). Il est à noter que la problématique des différents régimes de l'espace et la typologie sémiotique de l'espace visuel font partie de nos thématiques de recherche dans notre thèse de doctorat; l'espace en réseau, l'espace narratif, l'espace phénoménologique, l'espace-corps, l'espace-être, l'espace fondateur, l'espace médiateur, l'espace interactif et enfin la sémiosphère de Lotman. Pour ce présent travail, nous nous intéressons exclusivement à l'espace réel et physique que la ville représente dans le cinéma kiarostamien.

1. E. Landowski, *Régimes d'espace*. Nouveaux Actes Sémiotiques [en ligne]. Recherches sémiotiques. Disponible sur: http://revues.unilim.fr/nas/document.php?id=3344, 2010.

2. A titre d'exemple on peut citer certains films pour lesquelles la question de l'espace de la ville se pose: *Le pain et la rue* (1970), *L'expérience* (1973), *Le passager* (1974), *Le costume de mariage* (1976), *Le Chœur* (1982), *Le concitoyen* (1983), *Close-up* (1990), *Le Goût de la cerise* (1997), *Ten* (2002), *Copie conforme* (2009).

3. Ernst Cassirer, «Espace mythique, espace esthétique et espace théorique», *Ecrits sur l'art*, Editions du Cerf, Paris, 1995, p. 110, cité par A. Beyaert-Geslin, HDR, Dossier d'habilitation à diriger les recherches, *Le portrait entre esthétique et éthique,* soutenu le 30 mai 2008 à l'université *de Limoges*, p. 22.

4. F. *Sabouraud, Abbas Kiarostami: le cinéma revisité,* Presses universitaires de Rennes, Rennes, 2010, p. 78. Pour Frédéric Sabouraud, il s'agit d'une «métaphore du rapport de l'être au monde contemporain, en mouvement, dans et hors du monde, plus voyeur qu'actant, pris dans des relations duelles ou triples, limitées à une communauté éphémère.»

5. Nous rappelons brièvement les personnages et l'histoire du film: la première séquence débute avec l'image du fils dans le champ et le son hors-champ de Mania. L'intrigue principale est posée dès la première séquence; le conflit du fils avec sa mère qui essaie de se justifier auprès de lui pour avoir divorcé et s'être remariée. Ce dialogue reprend dans les séquences six et huit et le film se clôt sur la dernière conversation entre le fils et sa mère. Dans la deuxième séquence, nous sommes témoins de la conversation entre Mania et sa sœur. Celle-ci se permet en tant que sœur de donner des conseils à Mania par rapport au problème qu'elle a avec son fils. La troisième présente la rencontre d'une vieille femme. La séquence quatre est la rencontre fortuite de Mania avec une femme de mauvaise vie. Pour la cinquième et la neuvième séquence, nous voyons à deux reprises une jeune fille qui sort du mausolée. Enfin, dans la septième, Mania accompagne une amie.

6. A. Bergala *Abbas Kiarostami*, Cahiers du cinéma, Paris, 2004, p. 77.

7. A. Beyaert-Geslin, op.cit, p. 21.

8. G. Farasse, op.cit, p. 164, cité par A. Beyaert-Geslin, op.cit, p. 21.

9. A. Beyaert-Geslin, op.cit, p. 21.

10. *Ibid.*

11. *Ibid.*

12. *Ibid.*

13. A. Beyaet-Geslin cite l'exemple des films de John Huston où le personnage s'éloigne dans la scène à forte émotion pour «écraser le personnage sous le poids de l'espace». *Ibid.*

14. G. Sonesson, «Au delà du montage, la rhétorique du cinéma», in Visio, 6; 4, *Le montage cinématographique/The montage in the cinema*, Fontanille Jacques, & Périneau Sylvie (eds.), 2002.

15. Voir notamment *Traité du signe visuel*, 1992.

16. J. Mitry, *La Sémiologie en question. Langage et cinéma*, Éditions du Cerf, Paris, 1987, p. 253

17. Dans son article intitulé *Barthes, la photographie et le labyrinthe*, elle donne des éclaircissements sur l'objectif de Barthes proposant un séminaire sur les photographies de Paul Nadar concernant des personnages chers à Marcel Proust. M. G. Dondero, «*Barthes, la photographie et le labyrinthe*», Communication et langages, numéro 147, mars 2006, p.113.

18. Comme l'indiquent Greimas et Courtés dans *Sémiotique: dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, l'identité s'oppose à l'altérité, comme "même" à "autre", dans une «relation de présupposition réciproque». Il s'agit du principe de «permanence» qui permet à l'individu de «rester le même» malgré toutes les modifications ou les changements qu'il va subir. Ainsi, l'identité d'un actant relève d'une certaine constance qui le rend reconnaissable tout au long de son parcours malgré «*les transformations de ses modes d'existence ou des rôles actantiels*» qu'il assume dans son parcours narratif. Pour Jacques Fontanille cette permanence «*n'est autre qu'une forme particulière de l'isotopie, c'est-à-dire une redondance sémantique […] appliquée à une catégorie particulière de contenus*.» A. J. Greimas, J. Courtés, Sémiotique. *Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, T. 1, Hachette, 1979.

19. En ce qui concerne la lecture post structurale des notions «extérieur» et «intérieur» dans le cinéma de Kiarostami, voir F. Affarin et A. Nojoumian, *Khaneshi pasa sakhtgara az asare Abbas Kiarostami*, Téhéran, Alam, 2010.

Pensée iranienne contemporaine – études religieuses et philosophiques (XIII)

La foi selon le Coran

d'après le commentaire *Al-Mîzân* de 'Allâmeh Tabâtabâ'î*

(2ème partie)

Amélie Neuve-Eglise

Dans la première partie de cet article[1], nous avons tenté de présenter une définition de la foi (*imân*), de son origine et de son essence selon le Coran, en se penchant notamment sur les significations de la racine arabe de ce terme qui évoque les idées de paix, de sécurité et de probité. Cette seconde partie vient préciser ces thématiques en se concentrant davantage sur une étude du type de réalité constituée par la foi, et des attributs des croyants tels qu'ils sont décrits dans le Livre sacré des musulmans.

La foi, une réalité modulée comprenant différents niveaux

La question de savoir si la foi est une réalité identique chez tout croyant, ou au contraire susceptible de varier selon les personnes a fait l'objet de débats.[2] Nous avons vu que la foi est un savoir accompagné d'un engagement intérieur profond se manifestant notamment au travers d'actes. Or, le savoir et l'engagement sont deux choses susceptibles de connaître différents degrés d'intensité. Par conséquent, la foi, qui est composée de ces deux éléments, est elle-même une réalité modulée ayant des degrés plus ou moins élevés. Le Coran évoque par exemple que Dieu "*a fait descendre la quiétude dans les cœurs des croyants afin qu'ils ajoutent une foi à leur foi.*" (48:4), ou le fait que "*quand une sourate est révélée, il en est parmi eux qui dit: "Quel est celui d'entre vous dont elle fait croître la foi?" Quant aux croyants, elle fait certes croître leur foi.*" (9:124). Si la foi n'était pas susceptible de variations, l'idée qu'elle puisse s'accroître serait dénuée de sens. Le Coran reprend cette idée en distinguant, parmi les croyants, "les gens de la droite" (*ashâb al-yamin*) des "premiers" (*al-sâbiqûn*) qui s'empressent de suivre les ordres divins (56:8 et 10).

En se basant sur le message coranique, 'Allâmeh Tabâtabâ'î distingue différentes étapes de la foi. La première consiste à accepter l'aspect extérieur des différents préceptes divins en professant sa foi par des mots – que cette profession de foi soit en accord réel avec le cœur ou non. C'est à ce niveau que fait allusion le verset suivant: "*Les bédouins ont dit: "Nous avons la foi." Dis: "Vous n'avez pas encore la foi. Dites plutôt: nous nous sommes simplement soumis, car la foi n'a pas encore pénétré dans vos cœurs*" (49:14). La seconde étape réside en l'existence d'une croyance intérieure réelle en la profession de foi prononcée entraînant un respect des principes fondamentaux de la religion - sans forcément néanmoins en comprendre le sens profond. A ce niveau, la foi n'empêche cependant pas de commettre des péchés. C'est à cette étape qu'il est fait référence dans ces versets: "*Ceux qui croient en Nos signes et sont musulmans*" (43:69); "*Ô ceux qui ont crus! Entrez en plein dans l'islam*" (2:208). Ce dernier verset implique donc qu'il y ait une autre étape après le fait de croire qui est celle de l'entrée dans l'*islâm*, terme qui comporte à la fois les idées de soumission et de paix, et exprime une remise confiante de sa personne entre les mains de Dieu. Elle implique une

croyance en l'ensemble des vérités issues de la révélation, ainsi qu'un engagement concret de sa personne dans la voie de ses croyances, sans plus laisser place au doute: "*Les vrais croyants sont seulement ceux qui croient en Dieu et en Son messager, qui par la suite ne doutent point et qui luttent avec leurs biens et leurs personnes dans le chemin de Dieu. Ceux-là sont les véridiques*" (49:15).

La troisième étape de la foi découle de la seconde, étant donné que lorsque l'âme du croyant approfondit sa foi, tout son être et ses actes en deviennent imprégnés. Ce qui est susceptible de faire obstacle à sa foi, comme certains instincts physiques orientés vers les plaisirs de ce monde, sont progressivement domptés, et l'âme peut alors aisément faire preuve de retenue face aux multiples tentations éphémères se présentant à elle. L'homme dans ses différentes dimensions se soumet à l'infinie miséricorde de Dieu et Lui obéit comme s'il Le voyait. C'est cette étape que décrivent ces versets: "*Ils ne seront pas croyants aussi longtemps qu'ils ne t'auront demandé de juger de leurs disputes et qu'ils n'auront éprouvé nulle angoisse pour ce que tu auras décidé, et qu'ils se soumettent complètement [à ta sentence]*" (4:65); "*Ô vous qui croyez, craignez Dieu et croyez à Son Prophète, afin qu'Il vous gratifie de deux parts de Sa miséricorde*" (57:28); "*Bienheureux sont certes les croyants, ceux qui sont humbles dans leur prière, qui se détournent des futilités*" (23:1-3). Se détacher totalement du monde, aimer et détester pour Dieu et non pour des motifs personnels, font également partie des états propres à cette étape de la foi.

La quatrième étape de la foi découle elle-aussi naturellement de la troisième. Lorsque l'homme a soumis l'ensemble de sa volonté à celle de Dieu et atteint le sens profond de l'adoration, il réalise alors



▲ *'Allâmeh Tabâtabâ'î*

qu'il n'a aucune indépendance hors de Dieu – ni dans son essence, ni dans ses attributs, ni dans ses actes: "*Ceux qui ont cru et n'ont point troublé la pureté de leur foi par quelqu'iniquité [association], ceux-là ont la sécurité; et ce sont eux les bien-guidés*" (6:82). Le croyant ne voit

La foi est un savoir accompagné d'un engagement intérieur profond se manifestant notamment au travers d'actes. Or, le savoir et l'engagement sont deux choses susceptibles de connaître différents degrés d'intensité. Par conséquent, la foi, qui est composée de ces deux éléments, est elle-même une réalité modulée ayant des degrés plus ou moins élevés.

alors aucun autre souverain ni source d'effet en dehors de Dieu, et comprend qu'aucune chose ne s'appartient ni n'en possède une autre à moins que Dieu la



▲ *Miniature persane représentant l'ascension céleste (*mi'râdj*) du prophète Mohammad*

lui ait fait posséder. La foi se confond alors avec l'être et l'enveloppe dans son intégralité. Lorsqu'il a acquis l'intime conviction qu'aucune chose n'a la moindre indépendance en dehors de Dieu et que rien n'a d'effet sans Sa permission, il ne s'attriste plus d'aucune épreuve, et ne ressent plus de colère, alors que tout sentiment de crainte le quitte: "*En vérité, les bien-aimés (*awliyâ'*) de Dieu seront à l'abri de toute crainte, et ils ne seront point affligés*" (10:62). Lorsque le croyant réalise que tout est par Dieu et que tout Lui appartient, la peur de perdre ou de subir un dommage à l'origine de la tristesse s'en trouve effacée. Car la peur même de perdre est liée au fait que l'on se considère propriétaire de quelque chose; or, lorsque l'on acquiert la foi en ce que l'ensemble du monde, des êtres et jusqu'à sa propre existence sont possédés de façon absolue par Dieu, le sentiment de propriété et la peur de perte qui l'accompagne perdent leur sens. La seule peur qu'il ressentira se limitera à un sentiment de crainte révérencielle vis-à-vis de Dieu mêlé d'amour, ou toute crainte temporaire que Dieu aura décidé qu'il ressente à titre d'épreuve en vue de purifier davantage sa foi.[3] Le croyant n'est alors plus troublé ni incommodé par aucun aspect du plan divin et ne s'oppose à aucun aspect de Sa volonté, atteignant ainsi la certitude ultime, sachant intimement que tout retourne vers Lui. C'est la foi la plus parfaite qui conduit l'adoration à son sommet. Cette absence de tristesse et de peur concerne à la fois la vie du croyant en ce monde et dans l'Au-delà: "*ô Mes serviteurs! Vous ne devez avoir aucune crainte aujourd'hui; vous ne serez point affligés; ceux qui croient en Nos signes et sont musulmans*" (43:68-69).[4] A cette étape de la foi, le péché n'a plus de sens, étant donné qu'il est un acte que l'homme commet sur la base d'une inattention ou d'une ignorance: lorsque Dieu remplit tout l'être de Sa présence et de Son savoir, de tels actes deviennent tout simplement impossibles.

Dans un verset cité plus haut, le véritable croyant est qualifié de *walî* de Dieu. Ce terme est issu de la racine *walâ* qui exprime l'idée d'être adjacent, proche, ou de suivre quelque chose. Le *walî* est donc celui qui suit Dieu en toutes circonstances; qui est si intimement lié à

Lui qu'il adhère à l'ensemble de Ses paroles et de Ses signes. La relation de *wilâya* ou de proximité intime entre le croyant et Dieu est réciproque: tout comme le croyant est le *walî* de Dieu, "*Dieu est le* walî *de ceux qui ont la foi*" (2:257) et élèvera à Lui celui qui Le suit. Les croyants sont également présentés comme étant les *walî* les uns des autres (9:71).

Ces différentes étapes ne doivent pas être conçues comme les barreaux d'une échelle que l'on monterait l'un après l'autre sans pouvoir en redescendre: la réalité de la foi se déploie selon une infinité de degrés et se renouvelle à chaque instant. Elle est fondamentalement dynamique et toujours susceptible d'approfondissement car son sujet, Dieu, est Lui-même une réalité infinie. Le lien entre la foi et les actes apparaît également dans le fait que la foi peut être affaiblie par des péchés commis de façon répétée, ou au contraire renforcée par de bonnes actions: "*Vers Lui monte la bonne parole, et Il élève haut la bonne action*" (35:10). Par effet de miroir, la mécréance a également différents degrés plus ou moins forts, de la personne qui nie totalement l'existence de Dieu à celle qui Le reconnaît dans son cœur mais refuse de le professer ouvertement, ou encore l'hypocrite dont la foi n'est qu'apparente – cette catégorie étant particulièrement condamnée dans le Coran. Sur la base des différents degrés de la foi, les croyants se distinguent les uns les autres et occupent des positions plus ou moins élevées dans ce monde et dans l'Au-delà: "*Ceux-là sont, en toute vérité les croyants: à eux des degrés [élevés] auprès de leur Seigneur.*" (8:4)

D'un point de vue historique, le Coran établit une distinction entre les croyants ayant eu la foi dès les débuts de l'islam, alors que leur croyance les mettait en danger de mort et les exposait à perdre leurs familles et leurs biens, et ceux qui se sont convertis après la victoire de l'islam et la conquête de La Mecque, alors que l'islam s'était répandu et que se convertir constituait désormais une source d'avantages matériels et sociaux. Les premiers sont souvent qualifiés de premiers (*sâbiqûn, awwalûn*) (9:100) et de véridiques (*siddiqîn*) (59:8), et comprennent des personnalités telles que Khadija et 'Ali, ainsi que les émigrés de La Mecque (*muhâjirûn*) et les auxiliaires de Médine (*ansâr*). De nombreux autres types de conversions se situent entre les deux, dont "*ceux qui les ont suivis [les émigrés et les auxiliaires] dans un beau comportement*" (9:100) et dont la foi est valide car, tout comme les premiers, "*Dieu les agrée, et ils l'agréent.*" (Ibid.)

> Le véritable croyant est qualifié de *walî* de Dieu. Ce terme est issu de la racine *walâ* qui exprime l'idée d'être adjacent, proche, ou de suivre quelque chose. Le *walî* est donc celui qui suit Dieu en toutes circonstances; qui est si intimement lié à Lui qu'il adhère à l'ensemble de Ses paroles et de Ses signes.

Selon le Coran, les véritables croyants sont rares: "*La plupart des hommes ne croiront pas, quels que soient les efforts que tu déploieras*" (12:103), tandis que la foi de la majorité des gens n'est pas pure: "*La plupart d'entre eux ne croient en Dieu qu'en Lui donnant des associés*" (12:106). Le fait qu'une personne puisse croire en Dieu et faire en même temps preuve d'associationnisme renvoie à l'idée selon laquelle la foi est une réalité ayant différents degrés d'intensité. En résumé, la foi absolue en Dieu et le pur associationnisme sont séparés par une

infinité d'étapes intermédiaires, de la personne immergée dans les choses éphémères de ce monde et qui a oublié jusqu'à l'idée même de spiritualité, à celle qui est immergée par la présence de Dieu et ne veut que ce qu'Il veut.

La réalité de la foi se déploie selon une infinité de degrés et se renouvelle à chaque instant. Elle est fondamentalement dynamique et toujours susceptible d'approfondissement car son sujet, Dieu, est Lui-même une réalité infinie.

Les attributs des croyants

De nombreux versets mentionnent les différents attributs des croyants. La sourate al-Anfâl en cite cinq principaux: "*Les vrais croyants sont ceux dont les cœurs frémissent quand on mentionne Dieu. Et quand Ses versets leur sont récités, cela fait augmenter leur foi. Et ils placent leur confiance en leur Seigneur. Ceux qui accomplissent la prière et qui dépensent [dans le sentier de Dieu] de ce que Nous leur avons attribué. Ceux-là sont, en toute vérité, les croyants*" (8:2-4). Ces cinq caractéristiques résument en quelque sorte l'ensemble du parcours spirituel du croyant. Les trois premières sont liées au cœur, tandis que les deux dernières relèvent du domaine des actes et ont une dimension plus extérieure; les secondes étant ultimement fondées sur les premières. Se trouve ici rappelée l'idée selon laquelle les actes constituent un élément indissociable des croyances, et que le seul fait de reconnaître que Dieu existe ne suffit pas pour avoir foi en Lui – ce savoir pouvant même parfois, s'il n'est pas suivi d'actes, être une source de perdition: "*Dieu l'égare avec son savoir*" (45:23).

La sourate "Les croyants" (*al-mû'minûn*) cite également plusieurs attributs des croyants, dont le fait d'être humble dans sa prière (23:2) et de l'observer scrupuleusement (23:9), de se détourner des futilités (23:3), de s'acquitter de l'aumône (*zakât*, 23:4), et de se préserver des relations intimes illicites (23:5-6). Ceux qui ont la foi veillent également à la sauvegarde des dépôts confiés et honorent leurs engagements (23:8). L'humilité est liée à la prise de conscience de la pauvreté existentielle de l'homme vis-à-vis de son Créateur évoquée plus haut; cet état étant également lié à la *taqwâ*. Les futilités (*laghw*) dont les croyants se détournent sont les actes autorisés qui n'apportent néanmoins aucun bénéfice particulier au croyant dans sa vie terrestre[5] ni dans celle de l'Au-delà. Il est cependant impossible de dresser une liste précise de ces actes, étant donné que pour un grand nombre d'entre eux, l'*intention* qui préside à leur réalisation en détermine l'essence. En d'autres termes, un acte comme celui de manger peut être qualifié de *laghw* s'il est commandé par une pure gourmandise, et sera au contraire utile et proche d'une adoration s'il vise à reconstituer ses forces pour pouvoir prier ou faire une bonne action. Néanmoins, le verset 23:3 n'affirme pas que le croyant *abandonne* toute futilité, mais plutôt qu'il tend à s'en *détourner*. Ainsi, selon le degré de sa foi, il est possible que le croyant réalise des actes dénués d'utilité et sans rapport direct avec ses croyances, même si ce ne sont pas des péchés. L'idée de se détourner des futilités trouve sa source dans la dignité et la nouvelle estime que le croyant acquiert peu à peu de lui-même, en réalisant qu'il a été créé pour un but bien plus élevé que les divertissements futiles qui l'entourent. Dès lors, "*lorsqu'ils passent auprès d'une frivolité, [les*

croyants] s'en écartent noblement" (25:72). Avoir la foi implique donc un changement de priorité, et de régler sa vie en fonction de hautes aspirations spirituelles. Enfin, le fait que les croyants honorent leurs engagements et soient dignes de confiance rejoint l'idée selon laquelle le croyant est celui qui procure aux autres un sentiment de paix et de sécurité.[6] La suite de la sourate évoque d'autres attributs tels que le fait d'être pénétré de la crainte de Dieu (23:57), de croire à Ses signes (*ayât*) et de ne rien Lui associer (23:58-59). Ce dernier aspect évoque le regard unicitaire des croyants consistant à voir Dieu en acte en toute chose: dans Sa révélation, mais aussi dans chaque être et chaque événement de la vie quotidienne; tout chose étant un signe montrant Dieu sous un aspect limité.

De nombreux autres passages du Coran évoquent les caractéristiques des croyants, en insistant particulièrement sur leur humilité (32:15) face à l'éminence de Dieu - l'orgueil étant au contraire l'un des attributs opposés de la foi, et la source même du péché commis par Satan -, leur sincérité (2:177), le fait qu'ils évitent les péchés les plus graves (42:37), leurs prières notamment la nuit (32:16, 42:38), la dépense de leurs biens (32:16). Ils pardonnent après s'être mis en colère (42:37), se consultent à propos de leurs affaires (42:38), et ripostent lorsqu'ils sont touchés par l'injustice (42:39). Le croyant est également celui qui suit avec constance son chemin dans la foi, et ne se laisse en aucun cas ébranler et atteindre par ceux qui mécroient: "*Ô les croyants, vous êtes responsables de vous-mêmes! Celui qui s'égare ne vous nuira point si vous avez pris la bonne voie. C'est vers Dieu que vous retournerez tous*" (5:105)

La sourate du Discernement (*al-furqân*) présente les croyants en les distinguant des incroyants en reprenant les mêmes thématiques évoquées plus haut: contrairement à ces derniers qui sont orgueilleux, refusent de croire en Dieu et de faire preuve d'humilité face à Lui (25:60), Ses serviteurs marchent humblement sur terre, répondent "paix" aux ignorants lorsqu'ils s'adressent à eux, passent leurs nuits en prière, dépensent de façon mesurée, et ne commettent pas de meurtre ni d'adultère (25:63-68). Les croyants sont donc humbles non seulement face à Dieu, mais également vis-à-vis de Ses créatures, et s'adressent aux sots de la façon la plus raisonnable et douce possible. Dans la sourate du



▲ *Miniature turque représentant le prophète Mohammad priant entouré d'autres prophètes*

Repentir, les croyants sont décrits comme ceux qui "*commandent le convenable, interdisent le blâmable accomplissent la* salât*, acquittent la* zakât *et obéissent à Dieu et à Son messager*" (9:71). La sourate du Repentir (*al-tawba*) reprend également plusieurs attributs des croyants: "*Ils sont ceux qui se repentent, qui adorent, qui louent, qui parcourent la terre [ou qui jeûnent], qui s'inclinent, qui se prosternent, qui commandent le convenable et interdisent le blâmable et qui observent les lois de Dieu.*" (9:112). Ce verset vient rappeler la dimension à la fois individuelle et sociale de la foi, qui ne se limite pas à une adoration personnelle mais se manifeste également dans l'effort fait par le croyant en vue d'édifier une *société* fondée en accord avec sa vie spirituelle. Par conséquent, le croyant n'est pas seulement une personne qui applique et respecte lui-même les lois de Dieu, mais également celui qui veille à leur application et à leur respect au sein de la communauté humaine où il vit. L'importance de la dimension sociale de la foi est également liée au fait que le croyant ne peut parvenir à son but que si les conditions et les valeurs de la société l'y aident. La foi se vit donc dans le cadre d'une religion, c'est-à-dire une manière de vivre sa vie personnelle et sociale selon ses croyances qui repose elle-même sur une certaine conception du monde et de la vie en société. La foi est donc inséparable de sa dimension sociale et pratique, et dans ce sens, comme nous l'avons également souligné, le Coran associe étroitement la foi aux bonnes actions qu'elle fait naître.[7] Une foi réelle et profonde en Dieu implique non seulement d'aimer ce que Dieu aime, mais aussi de s'éloigner de ce qu'Il n'aime pas et éloigne de Lui: "*Tu n'en trouveras pas, parmi les gens qui croient en Dieu et au Jour dernier, qui prennent pour amis ceux qui s'opposent à Dieu et à Son Messager, fussent-ils leurs pères, leurs fils, leurs frères ou les gens de leur tribu*" (58:22). Nous trouvons exprimé ici le principe central du *tavalli* et *tabarri*, selon lequel la foi ne consiste pas à tout aimer de façon indistincte et à effacer de son être tout sentiment de rejet, mais à ce que l'amour et la haine soient en Dieu et pour Dieu, et non pour des motifs personnels égoïstes et temporels.

De nombreux autres passages du Coran évoquent les caractéristiques des croyants, en insistant particulièrement sur leur humilité (32:15) face à l'éminence de Dieu - l'orgueil étant au contraire l'un des attributs opposés de la foi, et la source même du péché commis par Satan.

Les différents attributs des croyants viennent attirer l'attention sur le fait que la foi est indissociable de certaines caractéristiques psychologiques et pratiques telles que l'humilité, la sincérité, la crainte, les bonnes actions, et le fait de s'écarter de l'ensemble des choses vaines qui ne participent pas à nourrir et à renforcer la foi. En outre, la grande majorité d'entre elles, comme par exemple la *taqwâ*, la bonté, l'humilité ou la sincérité, ne sont pas propres à un degré particulier de la foi, mais irriguent l'ensemble de sa réalité. Tout comme la foi, ces caractéristiques sont présentes avec une plus ou moins grande intensité selon les croyants; le plus haut degré de foi impliquant de ne faire plus qu'un avec elles.

Conclusion

A travers de nombreux versets, le Coran présente une description

minutieuse de la foi dans ses différentes dimensions intellectuelles, spirituelles, pratiques, et morales. Il met l'accent sur l'idée que, loin d'être une réalité monolithique, la foi est une réalité vivante se devant, comme n'importe quelle réalité vivante, d'être nourrie de la meilleure façon pour croître sainement et préparer l'homme à la rencontre avec son Créateur.

Le message principal du Coran distillé tout au long de ses versets est que la foi n'est pas une simple croyance en Dieu, mais implique un engagement profond vis-à-vis de l'ensemble de ce qui lui est lié - le message prophétique, ses lois… -, ainsi que des actes en accord avec elle. Elle est une connaissance alliée à une paix et sérénité intérieures conduisant l'homme à régler l'ensemble de son être au diapason de sa foi – cette astreinte renforçant elle-même à son tour sa foi et sa sérénité selon un cercle vertueux: "*Ceux qui ont cru, et dont les cœurs se tranquillisent à l'évocation de Dieu. N'est-ce point par l'évocation de Dieu que se tranquillisent les cœurs?*" (13:28). Plus encore, la foi est un état existentiel constituant le cœur même de l'être le conduisant naturellement, du fait de sa dépendance et pauvreté constitutives, à rechercher en toute humilité à se rapprocher de la Source de toute perfection; le rôle de la religion étant de lui présenter la nature de cette source et les moyens d'y accéder. La thématique de la foi permet également d'appréhender l'unicité divine (*tawhîd*) sous un nouvel aspect et en tant que source d'un esprit (*rûh*), d'une lumière (*nour*) et d'une présence permanente dans la vie du croyant qui se renforcent à chaque pas fait vers Lui... ■

---

* Comme lors de nos études précédentes, il ne s'agit pas ici de présenter une traduction littérale de passages de *Al-Mîzân*, mais plutôt d'une étude sur le sujet basée principalement sur ce commentaire du Coran. Dans *Al-Mîzân*, le thème de la foi n'est pas abordé comme tel sous la forme d'un chapitre séparé, mais est traité par bribes tout au long de cette œuvre et à l'occasion du commentaire de différents versets. Ce sont ces "bribes" que nous rassemblons et utilisons dans ce travail, en les explicitant et en y ajoutant parfois certains éléments ne s'y trouvant pas, mais restant en accord, nous l'espérons, avec l'immense œuvre de 'Allâmeh Tabâtabâ'î.

1. Voir le numéro précédent de *La Revue de Téhéran*.

2. Nous pouvons notamment évoquer la position des Maturidites selon laquelle la foi est un bloc homogène et identique chez tous les croyants, ou encore celle de Abû Hanifa qui rejette l'idée que la foi puisse avoir différents degrés de plus ou moins grande intensité, et la conçoit comme une réalité monolithique n'étant pas susceptible de s'accroître ou de décroître, quand bien même le croyant commettrait des bonnes actions ou des péchés.

3. Il ne faudrait pas pour autant en déduire que pour les êtres ayant atteint le plus haut niveau de la foi, le gain et la perte apparente, le repos et la fatigue, le plaisir et la douleur… seraient égaux: toute personne saine de corps et d'esprit comprendra qu'il ne peut en être ainsi. Néanmoins, les croyants ayant atteint le plus haut degré de la foi se distinguent de par leur regard sur les choses et le fait qu'ils voient tout comme étant la Volonté unique de Dieu. Ce savoir intérieur profond les conduit donc à avoir un état de calme et de sérénité lors des épreuves dont les non croyants sont dépourvus.

4. Cette absence de crainte et de peur atteint néanmoins son plus haut degré dans l'Au-delà.

5. L'acte utile pour la vie terrestre devant s'entendre dans le sens où il sert de façon directe ou intermédiaire à la vie de l'Au-delà.

6. Voir la première partie de cet article dans le numéro précédent.

7. Voir la partie précédente ainsi que: "*Quiconque, mâle ou femelle, fait une bonne œuvre tout en étant croyant, Nous lui ferons vivre une bonne vie. Et Nous les récompenserons, certes, en fonction des meilleures de leurs actions.*" (16:97); "*Ceux qui croient et font de bonnes œuvres, auront le plus grand bien et aussi le plus bon retour*" (13:29). Elle implique également de déployer des efforts "avec ses biens et sa personne" (61:11).

Sources:

- Seyyed Mohammad-Hossein Tabâtabâ'i, *Tafsir al-Mizân*, vol. 1, 5, 6, 7, 10, 11, 12 13, 15, 16, 18 et 19, traduction persane de Seyyed Mohammad Bâqer Moussavi Hamedâni, Daftar-e enteshârât-e eslâmi, Qom, 25e éd., 1387 (2008).
- 'Allâmeh Seyyed Mohammad-Hossein Tehrânî, "Ta'thir-e namâz dar âmorzesh-e gonâhân" (L'influence de la prière dans le pardon des péchés), transcription du prêche du 12e jour du mois de Ramadan 1392 de l'Hégire (20 octobre 1972), Mosquée Qâ'em, Téhéran.
- 'Allâmeh Seyyed Mohammad-Hossein Tabâtabâ'i; Ostâd Shahid Morteza Motahhari, *Osoul-e falsafeh va ravesh-e reâlism*, vol. 5, Téhéran, Sadrâ, 11e éd, 1386 (2007).
- Marie-Thérèse Urvoy, "Foi et infidélité", in Mohammad Ali Amir-Moezzi, *Dictionnaire du Coran*, Bouquins, Robert Laffont, 2007, pp. 347-349.

Traduire, une pratique-théorie

Hodâ Sadjâdi

La théorie de la traduction

Lorsque l'on réfléchit sur la théorie de la traduction littéraire, il est essentiellement question des différentes aires culturelles et de leur impact sur le travail du traducteur. Non pas près de lui simplifier la tâche, elles l'obligent au contraire à diversifier ses domaines de connaissances; diversification qui exigera la maîtrise et la compréhension des différentes cultures propres aux auteurs à traduire. Le traducteur littéraire se verra en quelque sorte endosser, en plus du sien, le rôle du sociologue, de l'ethnologue, de l'historien, du poète, de l'écrivain, du journaliste. Parce qu'avant tout, il a un rôle socioculturel.

La traduction, *passeuse de voix*, doit être considérée comme une forme de communication entre deux nations et la réceptivité que chacun a de l'autre.

C'est pourquoi le traducteur doit s'effacer derrière son ouvrage; les deux écueils majeurs étant les excès du littéralisme et ceux de l'infidélité. Toute déformation ou adaptation suivant la position traductrice influence considérablement la réceptivité du pays cible par rapport à l'auteur et sa vision de la société de laquelle il est issu.

L'oralité et la traduction

Qui dit littérature dit aussi oralité. Il convient de noter qu'il y a une différence entre l'oralité et l'oral

dans le domaine de la traduction. L'une des difficultés rencontrées est la littéralisation de l'oralité qui est une caractéristique marquante de certaines cultures. Pas forcément retranscrite, elle est un vecteur de transmission du vécu historique d'une culture, en particulier du temps où aucune mémoire, excepté la mémoire humaine, ne pouvait cristalliser et retransmettre l'héritage culturel de chaque peuple. Henri Meschonnic[1] dira: «*Sans avoir une réflexion préalable sur l'oralité, la littérature et la conception du langage, on ne peut pas travailler dans la traduction.*»

Suivant les différentes théories de la traduction, nous sommes amenés à réfléchir et à mûrir notre réflexion sur les aspects pratiques de la tâche de traducteur.

Transmettre la poétique

Il est nécessaire de souligner que le traducteur aura pour tâche *d'effacer sa propre personnalité.* Il est essentiel de ne pas imprimer son propre sens poétique, son vécu, son apprentissage, car la traduction ne consiste pas seulement à traduire des mots, mais surtout à véhiculer le message de l'auteur. Il y a des moments où les mots sont moins importants que le rythme. Préserver le rythme de l'auteur permettra de ne pas changer l'ordre des mots, sauf si une illisibilité apparaît.

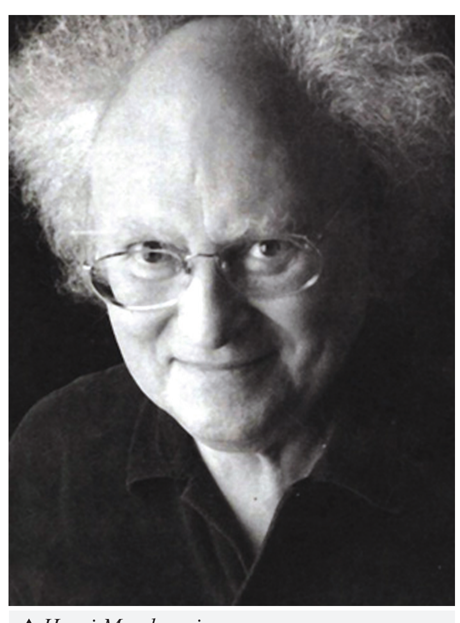
Un registre parlé - le traducteur est un révélateur

En français, on apprend qu'il y a une différence entre la langue et le langage. Le langage est une faculté de l'espèce humaine tandis que la langue est une réalisation concrète de cette faculté. Dans les textes, on ne va pas parler d'un langage mais plutôt d'un registre parlé. La langue est un produit social car dans une communauté linguistique, tout le monde parle la même langue. En revanche, la parole ou le discours est un acte individuel, et c'est bien pour cela qu'on ne traduit pas que les langues. On traduit avant tout une *parole*, retranscrite dans un texte. Ce texte possède une poétique qui lui est propre et la mission du traducteur consiste à la révéler.

> Le traducteur littéraire se verra en quelque sorte endosser, en plus du sien, le rôle du sociologue, de l'ethnologue, de l'historien, du poète, de l'écrivain, du journaliste. Parce qu'avant tout, il a un rôle socioculturel. La traduction, *passeuse de voix*, doit être considérée comme une forme de communication entre deux nations et la réceptivité que chacun a de l'autre.

Traduire la force et la valeur des mots

Le traducteur doit faire entendre le



▲ *Henri Meschonnic*

discours de l'auteur dans une autre langue. Ainsi, pour lui, l'enjeu sera le dialogue entre langue-source et langue-cible, milieu-source et milieu-cible. Il faut donc être attentif à la forme du texte, à son oralité, son rythme, son humour, son approximation. Et sauvegarder ces critères, c'est pouvoir traduire la force et la valeur des mots de l'auteur.

La traduction de la littérature du monde est le vecteur de la culture d'un peuple source vers un peuple cible. D'où le caractère sociologique de la traduction.

N'est-il pas vrai que «toute traduction est une lecture, écriture»? Pour accomplir cette mission, l'oralité devient le concept fondamental, étant donné qu'elle se trouve à la base de la poétique. Et en suivant ce raisonnement, la difficulté de la traduction littéraire sera de percevoir ce qui fait l'oralité du texte; une *oralité* qui peut être souvent masquée ou rejetée.

Alors que je voulais moi-même traduire un texte du français vers le persan, j'ai hésité entre les mots qu'il fallait choisir. Le texte disait: "*ils faisaient venir des musiciens dans leur maison*". Ce texte parle de l'Iran des années 40; dès lors, pour traduire le mot "*musicien*", j'étais face à deux choix: ou le traduire par *navâzandeh* (نوازنده), qui est un mot du persan moderne, ou par *motreb* (مطرب), qui nous renvoie par son oralité à l'époque du texte. Le premier choix donnera certainement de l'actualité à mon texte, mais je me dis qu'un texte parlant des conditions de vie des années 40 doit faire ressentir, même par ses termes, la poétique de son temps.

Analyser un texte avant de le traduire

Le rythme de chaque texte est sacré et tout ce qui crée ce rythme est primordial: les points, les virgules, les points d'exclamation. Un texte n'est pas seulement un ensemble de mots. La ponctuation et les traces visuelles en font également partie. En réalité, l'auteur essaye de jouer sa partition à l'aide de ces ponctuations. Ce sont les instruments de sa musique, et en tant que traductrice, je n'ai pas le droit de changer sa musicalité ou de la couper. Par conséquent, il faut prendre le temps de se familiariser avec le texte, écouter sa poétique, et cerner le message que l'auteur veut faire passer avant de passer à la phase de traduction. En somme, l'analyse d'un texte permet d'éviter de commettre *l'assassinat invisible* en masquant l'originalité du texte.

Préserver l'étrangéité du texte-Représentation de la culture

Auparavant, lorsque je traduisais un texte du français au persan, une question m'était souvent venue à l'esprit. Devrais-je laisser la trace française du texte littéraire dans ma traduction? En lisant les différentes théories de la traduction littéraire, j'ai pu conclure qu'il fallait préserver cette étrangéité du texte qui provient de l'identité de l'auteur. Il est important que le lecteur puisse en saisir la francité, donc la culture du texte d'origine.

La traduction de la littérature du monde est le vecteur de la culture d'un peuple source vers un peuple cible. D'où le caractère sociologique de la traduction.

Complexité de la traduction des textes oralisés

Un échange approfondi entre les traducteurs de différents horizons linguistiques et culturels, en particulier

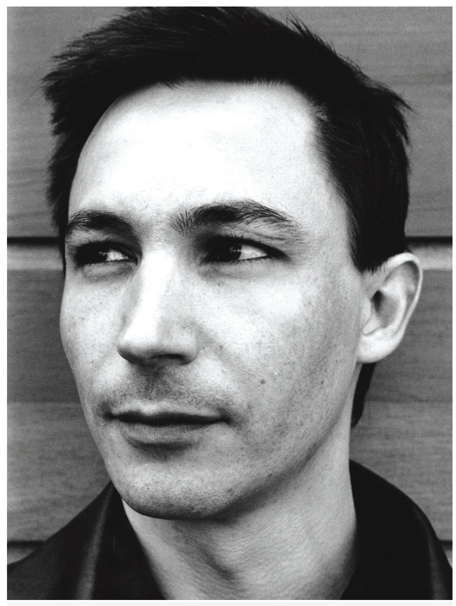
avec une culture littéraire fortement oralisée… la traduction de la poésie berbère demande un haut niveau en sociologie! Je suis convaincue que plus la littérature est oralisée, plus elle est complexe et par conséquent, le travail du traducteur en devient plus délicat. Car il doit transmettre une éloquence qui demeure implicitement (par les métaphores) au cœur d'une telle littérature. Par conséquent, l'univers extra textuel qui entoure cette littérature doit être impérativement connu par le traducteur. En effet, cette connaissance est la matrice de son analyse préalable et elle est tout aussi indispensable qu'une maîtrise linguistique.

Pour mieux éclaircir mes idées, j'ai pensé à comparer quatre traductions différentes et disponibles d'un poème d'Ahmad Shâmlou[2] réalisées par des traducteurs de langues diverses. Etant donné qu'en persan, il n'y a pas de genre (masculin-féminin) pour les mots, une question a été posée par les non persanophones: pourquoi dans les quatre traductions, le mot *nâzanine* (en persan- نازنین) est traduit par "gracieuse" et non pas par "gracieux"? En tant qu'Iranienne, il est évident qu'il faut le traduire par un adjectif féminin car je sais très bien que dans ma culture, quand un poète parle de l'amour et qu'il s'adresse à l'être aimé, cet être cher est sans aucun doute une femme. Mais en y réfléchissant, j'ai trouvé une autre raison: c'est que le terme Nâzanine est un prénom féminin. Il est donc naturel que le traducteur pense au terme *gracieuse,* d'où l'importance d'acquérir une connaissance profonde de la culture d'un peuple, un travail que la traduction exige.

La répétition et la traduction

Lors de mes échanges avec les traducteurs berbères, j'ai pu constater que contrairement à certaines littératures où les répétitions dévalorisent le texte, ce qui est le cas en littérature persane, dans la poésie berbère, la répétition n'est pas un défaut mais fait partie de l'ensemble. Caractère principal de leur littérature, elle ne doit pas surprendre le lecteur. Le traducteur devra convaincre son lecteur de cette répétitivité voulue et non pas maladroite. D'où la difficulté de

Lors de mes échanges avec les traducteurs berbères, j'ai pu constater que contrairement à certaines littératures où les répétitions dévalorisent le texte, ce qui est le cas en littérature persane, dans la poésie berbère, la répétition n'est pas un défaut mais fait partie de l'ensemble. Le traducteur devra convaincre son lecteur de cette répétitivité voulue et non pas maladroite.



▲ *Carlos Batista (c) Clémence René-Bazin*

son travail consistant à essayer de démontrer le lien existant entre cette répétition et le reste du texte. D'une certaine manière, le traducteur, sans chercher à justifier son auteur dans sa répétition, se trouve dans l'obligation de le faire!

Préserver la littéralité du texte

J'ai pu réaliser, à travers mes expériences de traduction, à quel point le travail du traducteur est minutieux en ce qu'il doit éviter de perdre le fil conducteur du texte lors de sa traduction afin de préserver sa littéralité. Comme le dit Carlos Batista[3]: «*La traduction est une sorte de mesure, de révélateur de la portée, de la qualité, de la teneur et du caractère littéraires du texte.*» Sans doute le traducteur est un créateur.

Pour conclure: pourquoi théoriser la traduction?

Pourquoi tant de théorisation de traduction? La traduction n'est-elle pas de la pratique? La rencontre et l'échange avec les traducteurs venant de différentes aires culturelles m'a permis de constater qu'un traducteur qui est aussi *acteur-créateur*, a besoin de mobiliser son savoir, d'analyser, de regarder et de percevoir car à la fin de son travail, son texte devient lui plus l'auteur.

Il faut se poser plusieurs questions avant de se mettre au travail et sans la théorie, ces questions ne trouveront pas de réponses pertinentes.

A travers les expériences des différents traducteurs de langues diverses, on a pu noter que la traduction, comme toute autre science a besoin d'être définie, éclaircie. Le traducteur a certaines peurs, certains doutes et certaines difficultés qu'il ne peut pas surmonter sans avoir recours à la théorie. Théorie qui, pouvant parfois faire appel à d'autres sciences, enrichit le traducteur et l'aide à relever ses défis.

Cette approche m'a offert une nouvelle vision de la traduction et grâce à cette théorie, ma conscience de traductrice a reçu une chiquenaude. Aujourd'hui, je suis consciente de montrer le côté informatif et culturel du texte et pour cela, je dois me rendre compte de trois éléments de ce texte: *les traces, les indices et les valeurs*. Alors, je n'oublierai pas qu'en tant que créatrice, la *socialité* du texte ne doit pas être sous-estimée, car ce que je produirai possède une valeur.

La traduction n'est pas une simple transmission du message mais elle consiste aussi à faire entendre la musicalité du texte d'origine. D'où le respect de la notion de *fidélité* dans la traduction.

Umberto Eco[4] écrit dans *Dire presque la même chose*: «*…le concept de la fidélité participe de la conviction que la traduction est une des formes de l'interprétation et qu'elle doit toujours viser, fût-ce en partant de la sensibilité et de la culture du lecteur, à retrouver je ne dis pas l'intention de l'auteur mais l'intention du texte, ce que le texte dit ou suggère en rapport avec la langue dans laquelle il est exprimé et au contexte culturel où il est né*.»

Si le texte à traduire fait entendre une musique nostalgique, si ses mots et sa ponctuation, son silence et sa forme tentent de refléter un air particulier, le traducteur a pour devoir de rester fidèle, de respecter le rythme, et prendre soin de cet air propre à l'auteur pour le retransmettre. Autrement dit, le traducteur ne serait pas un traducteur littéraire s'il se contente de traduire les mots du texte sans marquer la poétique de l'auteur.

Tout ceci nous permet de définir la traduction, de mon point de vue, comme étant «*un moyen d'établir un contact entre des langues et des cultures différentes. Elle prend en charge les rapports difficiles qui existent entre elles; elle transmet le savoir, le sens et la viscéralité des langues. Rendre compte des rapports de force, de l'impact des langues et des civilisations, tel est l'enjeu de la traduction littéraire.*»

On considère la personne comme un traducteur lorsqu'elle est entièrement au service du texte et au service du lecteur, lorsqu'elle a parfaitement assimilé les différentes langues et cultures qu'elle aura à refléter à travers les ouvrages. Elle reçoit une énergie de ces textes et doit la transformer en une énergie semblable, sous une forme culturelle et linguistique différente. ■

---

1. Poète, linguiste, traducteur français (1932-2009).
2. Ahmad Shâmlou (1925-2001) est l'un des grands poètes iraniens du XX[e] siècle qui a apporté une contribution majeure à la compréhension des croyances et de la langue du folklore persan.
3. Traducteur franco portugais (1968).
4. Romancier, philosophe et linguiste italien (1932).

Sur la fameuse leçon morale de *Candide* de Voltaire "*Il faut cultiver notre jardin*"

Arezou Abdi*

François-Marie Arouet dit Voltaire fut sans doute l'un des plus grands philosophes du XVIIIe siècle. Il a notamment exprimé ses pensées philosophiques au travers de contes dont l'efficacité a permis une importante vulgarisation de ses idées. D'un certain point de vue, les contes de Voltaire - *Candide* en particulier - sont des fictions proches de l'expérience autobiographique et le reflet de sa propre vie. D'épicurien joyeux et optimiste au début, sa pensée évolue au fur et à mesure des expériences douces et amères de la vie, le transformant peu à peu en pessimiste. Voltaire, pour qui le progrès et la civilisation devaient permettre d'assurer le bonheur des hommes, revient ensuite sur cet optimisme philosophique et, en particulier à la suite du tremblement de terre de Lisbonne de 1755, il fait face à la question de l'existence du Mal sur la terre. Selon lui, le Mal existe mais il faut l'éviter par le moyen de l'action qui est le but de la vie humaine et permet d'accéder au bonheur. On peut dès lors parler d'un écrivain-philosophe humaniste qui, comme l'affirme André Maurois, "*souhaite sérieusement justifier un précepte moral... à travers l'idée de la société.*"[1]

L'histoire de *Candide*, qui correspond à la pleine maturité psychologique et littéraire de Voltaire - il a alors plus de soixante ans - mais aussi à une période de désillusion - la rupture, l'instabilité et diverses crises se manifestant dans les événements internationaux - représente sans doute la somme de la pensée philosophique de Voltaire et aboutit à "*des conclusions à la fois pessimistes et courageuses*."[2] *Candide*, dans lequel la fiction et la réalité se confondent (l'expérience du tremblement de terre de Lisbonne au cours du voyage imaginaire du héros), se termine au chapitre XXX par les paroles d'un vieillard turc: "Le travail éloigne de nous trois grands maux: l'ennui, le vice et le besoin." C'est après avoir rencontré le vieillard que Candide décide de "cultiver son jardin", la fameuse maxime de sagesse aux accents épicuriens par laquelle se termine l'odyssée de Candide et tous ceux qui l'accompagnent.

"Il faut cultiver notre jardin" est tout d'abord une phrase de conclusion du chapitre XXX, mais aussi une conclusion de l'œuvre. Mais que veut dire Voltaire par cette courte phrase? Vers la fin du conte, à Constantinople (où Candide rencontre le vieillard turc), Candide et ses amis cherchent une réponse à leurs questions, une philosophie de vie qu'ils pourraient suivre à long terme. A cet égard, la première personne qu'ils rencontrent, le derviche, leur dit ce qu'il ne faut pas faire, c'est-à-dire il ne faut pas trop parler ni avoir des idées prédéterminées, mais s'efforcer de garder un esprit vierge. La rencontre avec le vieil homme qui tient un jardin et qui, avec



▲ *François-Marie Arouet dit Voltaire*

sa famille, s'occupe de faire des confitures, leur dit ce qu'il faut faire. La vie de ce vieillard nous montre la valeur des joies simples, de la coopération familiale, et surtout de l'utilité et de l'encouragement des talents humains.

La rencontre avec le vieil homme leur dit ce qu'il faut faire. La vie de ce vieillard nous montre la valeur des joies simples, de la coopération familiale, et surtout de l'utilité et de l'encouragement des talents humains. Inspirés de ce modèle, Candide et les autres arrivent à cette conclusion: "Il faut cultiver notre jardin", c'est-à-dire qu'il faut travailler si on veut être heureux, il faut entretenir son bonheur.

Inspirés de ce modèle, Candide et les autres arrivent à cette conclusion: "Il faut cultiver notre jardin", c'est-à-dire qu'il faut travailler si on veut être heureux, il faut entretenir son bonheur. C'est une sorte de balance entre la philosophie de Pangloss (le maître de Candide) et celle de Martin (le compagnon de route de Candide), toutes les deux poussées à l'extrême. Considéré comme le porte-parole de Voltaire, Martin est un manichéen qui croit à une prédominance du Mal sur le Bien, tandis que Pangloss est le représentant de la philosophie optimiste de Leibniz dont *"la métaphysique rend raison de toutes choses avec un optimisme raisonné*."[3]

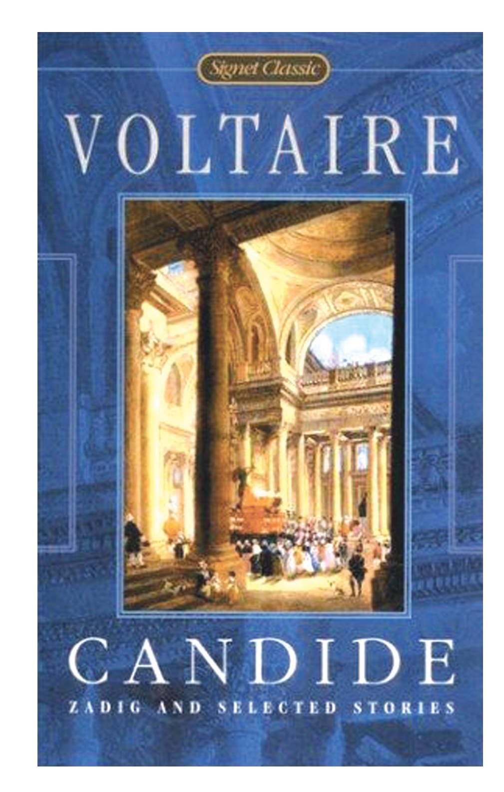
En acceptant que notre monde n'est certainement pas "le meilleur des mondes possible", Voltaire suggère que l'humanité devrait s'occuper des activités quotidiennes plutôt que de ruminer sur des sujets incompréhensibles. Face à un tel monde, qui est très loin d'une utopie, l'homme doit limiter ses désirs à un bonheur relatif qui se trouve dans un travail satisfait: "Travaillons sans raisonner, dit Martin, c'est le seul moyen de rendre la vie supportable."On peut donc conclure que le jardin de Voltaire représente tout simplement le monde que l'on a devant soi pour apprécier sa morale tout en travaillant, et non pas en se limitant aux vaines paroles et doctrines.

En prononçant sa fameuse citation, Candide montre qu'il a trouvé sa propre philosophie et qu'il a grandi intérieurement. De ce point de vue, le terme de jardin trouve un sens abstrait et se réfère à Candide lui-même, celui qui doit entretenir, développer et perfectionner ses qualités personnelles. Voilà le caractère énigmatique et multidimensionnel de la morale du conte philosophique qui permet au lecteur, selon la devise des Lumières prononcée par Kant, de "*sortir hors de l'état de tutelle dont l'homme est lui-même responsable*" et de "*se servir de son propre entendement*."[4] En d'autres termes, cela signifie qu'il faut essayer de faire évoluer la société en général et de la rendre meilleure pour accéder à un bonheur matériel. En outre, une seconde approche peut faire apparaître une métaphore qui assimilerait le jardin à notre esprit, à notre intelligence. Dans ce cas "Il faut cultiver notre jardin" signifierait cultiver son propre savoir-faire et se mettre à exercer ses talents afin de faire fructifier au maximum ce que la vie nous a donné, de donner un sens à notre vie et d'atteindre la liberté spirituelle.

En tenant compte du sens concret et figuré de la formule voltairienne, on se rend compte qu'il s'agit d'une morale humaniste dans le sens où elle implique que chaque être présente un talent naturel qu'il lui revient de cultiver pour qu'il s'épanouisse. Ainsi selon le conseil du

vieillard turc, l'ennui, le vice et le besoin, soit quotidiens soit spirituels, nous quittent et le bonheur se tourne vers nous. En effet, en travaillant ainsi qu'en s'élevant l'esprit, on dépasse l'oisiveté, considérée comme étant à l'origine de la plupart des pensées maladives et qui conduisent l'être humain à se noyer dans le marécage des vices. L'activité physique et spirituelle n'est pas seulement un moyen d'échapper à l'ennui et au vice, mais aussi une manière efficace afin de faire face aux besoins raisonnables qui nous donnent le goût de l'indépendance.

Face à la maxime morale de *Candide*, il ne faut pas oublier qu'il y a des critiques qui reprochent à Voltaire que sa formule est incomplète. D'un certain point de vue, ils ont raison car l'homme, et l'homme ambitieux du XXIe siècle en particulier, ne peut satisfaire tous ses besoins matériels par le travail. En effet, le travail et la joie de l'action ne sont pas suffisants à tous les esprits qui sont hantés par les problèmes de ce monde cruel. En outre, le travail qui doit être un rempart face au vice, peut devenir lui-même une cause de vice. Dès lors, en affirmant que le monde contemporain est celui de communication dans lequel les gens s'inspirent les uns des autres, la formule voltairienne se transforme ainsi en cette réflexion d'Albert Camus, selon laquelle il faut aider les misérables à cultiver leurs jardins. ■



---

* Titulaire d'un master II en littérature française, Université de Tabriz.

1. Maurois, André, *Le Sage de Ferney*, trad. de Lowell Bair, New York: Bantam Books, 1988, pp. 6-7.
2. www.scribd.com
3. *Le Petit Larousse*, Larousse, Paris, 2010.
4. Kant, Emmanuel, *Réponse à la question: Qu'est-ce que les Lumières?*, trad. de Jean-François Poirier et Françoise Proust, Flammarion, coll. GF, Paris, 1ère éd., 1991.

Bibliographie:

-Kant, Emmanuel, *Réponse à la question: Qu'est-ce que les Lumières?*, trad. de Jean-François Poirier et Françoise Proust, Flammarion, coll. GF, Paris, 1ère éd., 1991.
-Maurois, André, *Le Sage de Ferney*, trad. de Lowell Bair, Bantam Books, New York, 1988.
-Starobinski, Jean, «Sur le style philosophique de *Candide*», in *Le Remède dans le mal: Critique et légitimation de l'artifice à l'âge des Lumières*, Gallimard, Paris, 1989.
-Voltaire, *Candide*, Larousse, Paris, 2011
-*Le Petit Larousse*, Larousse, Paris, 2010.
- www.livres-online.com
- www.scribd.com
- www.site-magister.com

Gide et l'Orient: rêve ou réalité
Constantinople et la Perse

Saida Ben Salem

«Né à Paris, d'un père uzétien et d'une mère normande, où voulez-vous, Monsieur Barrès, que je m'enracine? J'ai donc pris le parti de voyager.»
André Gide, "A propos des *Déracinés* de Maurice Barrès"



▲ *Gravure de Mirzâ Ali Ispahâni apparaîssant dans l'ouvrage d'André Gide* El-Hadj*, Paris, édition d'Ispahan/NRF, 1932*

L'Orient de Gide n'est pas l'Orient tel qu'on le retrouve aujourd'hui sur la carte, c'est un Orient sans frontière, un Orient personnel, un Orient sensuel, un Orient fantasmatique de par son mystère que par la joie qu'il procure au voyageur. Pour Gide, le voyage en Orient est avant tout un refus, un abandon d'une réalité peu agréable et une recherche d'un monde nouveau; un monde libre et ensoleillé loin du climat humide normand.

L'Orient gidien, c'est certes Constantinople et la Perse, mais c'est aussi et surtout l'Afrique du Nord, l'Andalousie, toute cette partie du monde où le rêve devient réalité, où la morale ne fait plus la loi et où l'affranchissement des contraintes devient possible. L'Orient n'est pas toutefois un monde sans morale, mais c'est un monde où Gide espère échapper à sa morale, à la morale puritaine qui l'a conditionné enfant, et qui risque de lui ôter les meilleurs moments de sa vie d'adulte. Après le dur échec de son expérience amoureuse, Gide n'a plus de temps à perdre, il met les voiles et part enfin à la recherche de nouveaux horizons.

L'Orient idyllique et la poésie perse

C'est effectivement sur les plages de Sousse en Tunisie que Gide découvre pour la première fois le plaisir pur. Libéré en grande partie d'un puritanisme qui jusqu'à présent l'accablait, il se donne à une volupté dénuée de toute sorte de sentimentalité: «*Je*

me sentais, pareil au prisonnier brusquement élargi, pris de vertige, pareil au cerf-volant dont on aurait soudain coupé la corde, à la barque en rupture d'amarre, à l'épave dont le vent et le flot vont jouer.»[1] «*Qu'est-ce que sont les* Nourritures terrestres *de Gide pour un connaisseur de la littérature persane? En majeure partie, un nouveau retentissement de la voix de Saadi, d'Hafiz et surtout de Khayyâm*»[2], déclarait Hassan Honarmandi aux *Entretiens sur André Gide* à Cerisy en septembre 1964.

Gide a rêvé de l'Orient et goûté enfin à ses délices - c'est d'ailleurs ainsi qu'il décrit les «*jardins de Mossoul; on m'a dit qu'ils sont pleins de roses. Ceux de Nashpur, Omar les a chantés, et Hafiz les jardins de Shiraz; nous ne verrons jamais les jardins de Nashpur.*»[3] Gide rêve de ces lieux magiques depuis sa petite enfance, car à côté des lectures bibliques, ce sont les *Mille et une nuits* qui s'emparaient de son intérêt. Il décrit souvent ses plaisirs: «*A écouter [son] père [lui] lire des scènes de Molière, des passages de l'*Odyssée*, la* France de Pathelin*, les aventures de Sindbad ou celles d'Ali Baba [...].*»[4] *Alf Layla wa layla*[5], œuvre phare dans l'histoire de la littérature orientale et médiévale de façon générale, a permis au lecteur occidental de goûter au charme de ces histoires d'amour.

Sur un plan littéraire, ce sont les figures des poètes persans Hâfez, Omar Khayyâm et Saadi qui l'ont marqué plus que d'autres et dont la poésie revient à plusieurs reprises dans les *Nourritures*. C'est en effet entouré de ces paysages grandioses et de ces magnifiques jardins qu'il évoque l'un et l'autre:

«*Que dirais-je de l'Alcazar? Jardin semblant de merveille persane; je crois, en t'en parlant, que je le préfère à tous les autres. J'y pense en relisant Hafiz:*

Apportez-moi du vin
Que je tache ma robe,
Car je chancelle d'amour
Et l'on m'appelle sage.»[6]

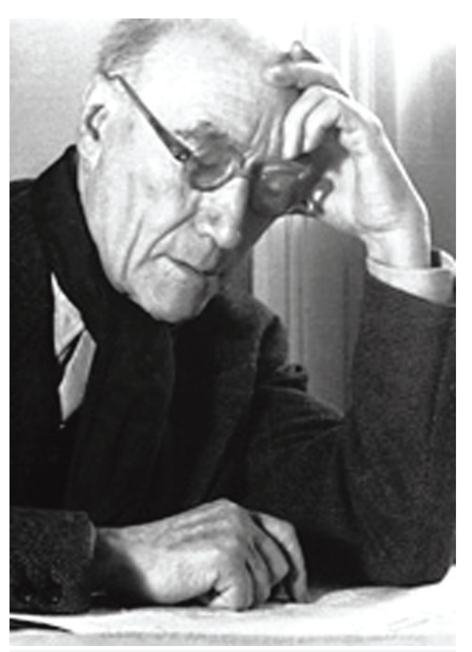
«*Qu'est-ce que sont les* Nourritures terrestres *de Gide pour un connaisseur de la littérature persane? En majeure partie, un nouveau retentissement de la voix de Saadi, d'Hafiz et surtout de Khayyâm*».

Gide n'hésite même pas à citer ces poètes persans dans ses livres au grand étonnement du public français encore méfiant:

«*On a dit au loin que je faisais pénitence ...*
Mais qu'ai-je à faire avec le repentir?»[7] Saadi

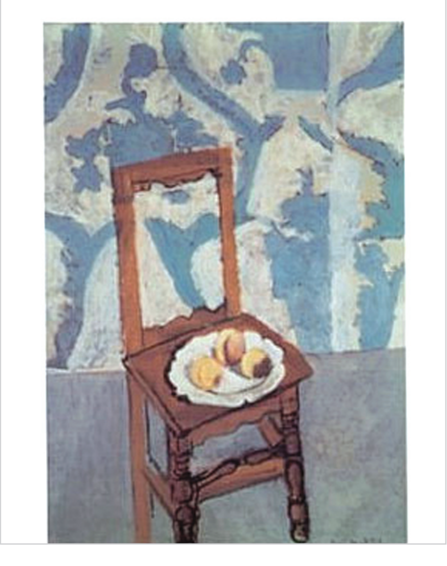
Pour Hassan Honarmandi, auteur d'une thèse sur André Gide et la littérature persane, ce n'est pas uniquement des *Nourritures* que se dégage cette odeur du parfum persan, mais c'est aussi des ouvrages *Le Voyage d'Urien* (1892) et *El Hadj* (1899) qui ont subi manifestement l'influence de la littérature persane.[8]

Fasciné par cette poésie persane qui n'a jamais cessé de le charmer, Gide exprime souvent son regret face aux mauvaises traductions qui sont incapables de transmettre le sens profond du texte original, sa littérarité et sa poésie cachée: «*Je sais bien*, écrit M. Gide*, qu'il ne nous parvient d'eux [des poètes persans], à travers les traductions qu'un reflet dépouillé de chaleur, de couleur et de frémissement. Mais comparant les traductions entre elles, me servant de l'allemand, de l'anglais, du français, je vous assure qu'il parvient encore, de ces*



▲ *André Gide,*

étoiles, assez d'éclat pour nous laisser imputer leur grandeur » Cependant, cela n'a pas empêché l'écrivain français



d'entrer dans la profondeur de leur poésie au point de déclarer: «*J'ai pour ma part vécu avec Sadi, Ferdousi, Hafiz et Khayyam aussi intimement, je puis dire, qu'avec nos poètes occidentaux et communié étroitement avec eux- et je crois qu'ils ont eu sur moi de l'influence - oui, vraiment une influence profonde, ils ont bu, et je bois avec eux, aux sources même de la poésie.*»[9]

Gide en Turquie ou la littérature de la déception

Amoureux de l'Orient, de sa poésie, de ses paysages et de sa chaleur, Gide croit pouvoir retrouver à Constantinople le charme perdu de l'Orient qui l'a autrefois arraché à la froideur de l'Europe: *«[...]Ce pays monotone était pour moi d'inépuisable attrait: ainsi que lui, je me sentais revivre; et même, il me semblait que pour la première fois je vivais, sorti de la vallée de l'ombre de la mort, que je naissais à la vraie vie.*»[10]

Le voyage de Gide en Turquie s'inscrit dans une série de voyages en Orient, cet Orient mystérieux qui l'a autrefois fasciné. Cependant, cette nostalgie de retrouver les souvenirs de ce monde s'est très vite transformée en dégoût dès les premiers contacts avec la Turquie. Depuis, les formes et les couleurs défilent devant un voyageur imperméable que rien ne peut toucher: «*Le costume turc est le plus laid qu'on puisse imaginer; et la race, pour dire la vérité, le mérite. Oh Corne d'Or, Bosphore, rivage de Scutari, cyprès d'Ayoub! Je suis incapable de prêter mon cœur au plus beau paysage du monde si je ne peux aimer le peuple qui l'habite.*»[11]

Parti en Turquie à la recherche d'une exaltation lyrique et d'une poésie originale, Gide est d'emblée frappé par la banalité du paysage. Dans La Marche

Turque, un récit écrit en souvenir de ce voyage, Gide n'hésite pas à exprimer le dégoût que lui inspire ce pays: «*L'instruction même que je tire de ce voyage est en proportion de mon dégoût pour ce pays. Je suis heureux de ne point l'aimer davantage. Lorsque j'aurai besoin d'air du désert, de parfums violents et sauvages, c'est au Sahara de nouveau que je m'en irai les chercher. Dans cette malheureuse Anatolie, l'humanité est non point fruste, mais abîmée.*»[12]

Si Gide éprouve aussi peu de plaisir au contact de cette terre nouvelle, c'est essentiellement à cause de l'image qu'il s'est faite de l'Orient d'une façon générale, mais c'est aussi parce qu'il croyait retrouver en Turquie l'image d'une Algérie tant rêvée: «*Tout d'abord, j'y recherchais trop mes souvenirs d'Algérie et je me désolais de n'y trouver ni musiques, ni vêtements blancs, et rien que de hideux visages...*»[13] Le départ devient une sorte de libération de ce monde repoussant, une délivrance, une fuite d'un paysage hostile et désagréable: «*Tout m'y parait si naturel. J'habite éperdument ce paysage non étrange; je reconnais tout; je suis comme chez moi: c'est la Grèce.*»[14]

La Marche Turque est le compte rendu d'une expérience ratée, d'une recherche infructueuse. Le projet de ce voyage en Orient qui hantait Gide depuis longtemps était souvent marqué par cette peur de l'inconnu, de la déception face à une terre encore mal connue. Et si certains pays orientaux ont réussi à mériter son estime et lui ont permis cette exaltation lyrique dont il rêvait, d'autres comme la Turquie ont renforcé le sentiment de frustration et d'hésitation qui l'habitait lors de chaque voyage: «*De ne pas avoir vu Bagdad je suis malade; comme je le serais plus encore si je l'avais vu.*»[15] L'exotisme gidien est à placer sous une double spécificité reflétant le caractère ambivalent de ce grand voyageur: d'une part, le rêve, la magie et d'autre part, l'insatisfaction et la désillusion.■

> *«Je sais bien, écrit M. Gide, qu'il ne nous parvient d'eux [des poètes persans], à travers les traductions qu'un reflet dépouillé de chaleur, de couleur et de frémissement. Mais comparant les traductions entre elles, me servant de l'allemand, de l'anglais, du français, je vous assure qu'il parvient encore, de ces étoiles, assez d'éclat pour nous laisser imputer leur grandeur».*

---

1. Gide, André, *Si le grain ne meurt, Souvenirs et voyages*, Gallimard, 2001, p. 327.
2. *Entretiens sur André Gide*, sous la direction de Marcel Arland et Jean Mouton, Paris, Mouton et CO, La Haye, Paris 1967, p. 117.
3. Gide, André, *Les Nourritures terrestres*, Gallimard, 1917-1936, p. 57.
4. *Si le grain ne meurt*, op. cit, p. 86.
5. *Mille et une nuits* en arabe.
6. *Les Nourritures terrestres*, op. cit, p. 54.
7. Ibid., p. 152.
8. *Entretiens* sur André Gide, op.cit., p. 175.
9. *La Revue littéraire persane: Parse*, No. 3, mai 1921, pp. 33-34.
10. *Si le Grain ne meurt*, op.cit., p. 288.
11. Gide, André, *Souvenirs et voyages*, *La Marche Turque,* p. 179.
12. *Ibid., p. 201.*
13. *La Marche Turque*, p. 184.
14. Ibid., p. 202.
15. Lettre à Ruyter, *Correspondances*, 25 juillet 1898, p. 87.

Bibliographie:

- Gide, André, *Si le grain ne meurt,* in: Souvenirs et voyages, Gallimard, 2001.
- Gide, André, *Les Nourritures terrestres*, Gallimard, 1917-1936.
- Gide, André*, La Marche Turque,* in: Souvenirs et Voyages, Paris, Gallimard, Pléiade, février 2001.
- André Gide, André Ruyters, *Correspondances*, 1895-1950, Presse universitaire de Lyon, 1998.
- *Entretiens sur André Gide,* sous la direction de Marcel Arland et Jean Mouton, Paris, Mouton et CO, La Haye, Paris, 1967.
- *La revue littéraire persane: Parse*, No. 3, mai 1921.

TehranArtWalk

La nouvelle biennale des jeunes artistes iraniens. Palais Saadâbâd

8 et 9 octobre 2013

Jean-Pierre Brigaudiot

A Téhéran, le monde de l'art, celui des arts plastiques et visuels contemporains, reste limité à quelques dizaines de galeries privées et à quelques musées d'un très grand calme. Ainsi, le Musée d'art contemporain de Téhéran, bâti à la fin des années soixante-dix, se contente d'exposer un nombre restreint des œuvres de sa collection, déjà montrées et remontrées; de ce fait, le public est plus que clairsemé et l'ambiance bien morose. Il en va de même au musée d'art du Palais Niâvarân où, malgré une architecture moderniste bien intéressante, l'atmosphère est sépulcrale et les visiteurs plus que rares. Cependant, en ce mois d'octobre, l'activité des galeries semble dynamique et de nombreuses expositions d'art contemporain permettent au visiteur de rencontrer différentes formes d'art actuel, au diapason de l'art mondialisé ou bien attaché aux racines d'une esthétique et d'une culture persanes. L'apparition de nouvelles galeries laisse entendre que l'art contemporain iranien et son commerce seraient en expansion. Pour autant Téhéran, malgré son gigantisme, reste encore repliée sur elle-même en la matière et le marché de l'art contemporain est embryonnaire.

▲ *Affiche de la biennale des jeunes artistes plasticiens iraniens:* TehranArtwalk

La création de cette biennale

A l'initiative des deux Associations d'Amitié Iran/France et Iran/Pays-Bas, vient d'être créée une Biennale des jeunes artistes plasticiens iraniens: ***TehranArtwalk.*** Le promoteur de cette biennale est avant tout le Docteur Sohrâb Fotouhi, président de l'Association d'Amitié Iran/France. Sa dynamique et sa capacité d'organisateur d'événements sont hors pair, toujours dans le cadre de cette association qui accueille volontiers des personnalités scientifiques et universitaires, ou bien des artistes venus de France pour intervenir dans différents domaines de la culture dont elles sont spécialistes. Nul doute que le projet dont l'aboutissement est cette première biennale

comble une lacune en matière d'extériorisation de l'art des très jeunes artistes iraniens. En effet, le nombre de possibilités d'exposer dans des espaces reconnus dans le monde de l'art comme lieux de qualité reste très restreint à Téhéran, les galeries étant encore en petit nombre et souvent inaccessibles à ces jeunes artistes pour effectuer leurs premiers pas après leurs études d'art. La galerie est toujours un espace commercial connaissant la nécessité impérative de vendre, aussi les jeunes artistes ont préalablement besoin de lieux hors commerce pour démarrer leur carrière et acquérir un début de notoriété. Aussi le travail du Docteur Fotouhi et cette première biennale interviennent à point pour répondre à un réel besoin, celui de ces jeunes artistes issus des formations universitaires et artistiques. Cette biennale me semble être une initiative pertinente qui offre, dans l'ordre des choses une opportunité d'exposer, souvent pour la première fois, à ces jeunes artistes; ensuite ce sont eux, forts d'un début de curriculum vitae et d'une œuvre de qualité, qui pourront demander aux galeries et aux institutions artistiques de les accueillir.



Certes, la tâche fut harassante pour le Docteur Fotouhi, même si le montage de cette manifestation fut le fruit d'une collaboration avec un certain nombre de partenaires dont l'Association d'Amitié Iran/Pays-Bas avec le Docteur Hossein Hassani, avec l'Université d'art de Téhéran et avec l'Institut Mâh Mehr Pishgâm. L'inauguration fut un événement accueillant un public nombreux du monde de l'art, artistes, critiques, galeristes et y participèrent, signe de leur intérêt, les ambassadeurs de France, d'Italie, d'Espagne ainsi que les conseillers culturels français, italien, polonais et le représentant de l'ambassade des Pays-Bas. Outre les chaleureux discours de présentation et



▲ *Photos: biennale des jeunes artistes plasticiens iraniens:* TehranArtwalk

d'introduction du Docteur Fotouhi, un certain nombre de personnalités iraniennes et étrangères prirent la parole, donnant à cette première biennale tout le relief, le retentissement et l'élan nécessaires à son lancement. L'ambassadeur de France, Monsieur Bruno Foucher intervint également pour apporter son soutien à cette manifestation élaborée avec l'Association d'Amitié Iran/France. Afin de donner plus encore de relief à cette inauguration, la chorale Arasbârân interpréta avec bonheur un certain nombre de pièces et chants sous la direction de maître Serjic Mirzâeiân.

> Le nombre de possibilités d'exposer dans des espaces reconnus dans le monde de l'art comme lieux de qualité reste très restreint à Téhéran, les galeries étant encore en petit nombre et souvent inaccessibles à ces jeunes artistes pour effectuer leurs premiers pas après leurs études d'art.

La nature de la biennale en termes d'œuvres

Cette biennale accueillit quelque deux cents œuvres en peinture, dessin, photo et sculpture, logées dans un vaste espace démontable aménagé dans les jardins du beau Palais Saadâbâd. Et là réside l'essentiel, le cœur de cette biennale: la qualité et la promesse des œuvres. La sélection a permis de retenir environ deux cents d'entre celles proposées, sur environ six cents, ce qui assure un bon niveau qualitatif malgré l'extrême jeunesse de nombreux artistes, pour certains d'entre eux encore en cours d'études artistiques. Le médium dominant était la peinture où de nombreux genres étaient représentés selon des modalités choisies par chacun: portrait, paysage urbain, abstraction, nature morte, en relation avec des œuvres ou des mouvements clairement identifiables ou bien en toute indépendance. Mais les travaux graphiques et la photo étaient également largement représentés, témoignant d'un savoir-faire déjà mature. La sculpture





était également là, le plus souvent sous la forme de toutes petites pièces au pouvoir attractif indéniable, en partie en raison de leurs petites dimensions, celles qu'ont les maquettes qui favorisent une vision icarienne et les projections de l'imaginaire. Mais ces petites sculptures et quelquefois bijoux-sculptures revêtent une singularité inattendue, car d'un genre - le minuscule - fort peu vu ailleurs dans le monde. Je me suis laissé dire qu'en amont de ces œuvres se profilent l'œuvre et l'influence d'un maître, le sculpteur Parviz Tanavoli, dont j'avais longuement contemplé les œuvres au Musée d'art contemporain de Téhéran, quelques jours avant l'inauguration de cette biennale. Ainsi peut-on dire que cette biennale, cette première biennale, malgré la jeunesse de ses participants, permet de dresser un panorama de ce qui se trame en matière d'art contemporain pour les décennies à venir. Certes, il s'agit souvent de premiers pas pour ces artistes, mais le niveau qualitatif constaté est un encouragement pour que se développe et perdure cette biennale dans des conditions encore meilleures, comme il en va des biennales dans le monde, pour que les institutions d'art contemporain de Téhéran s'associent à ses prochaines éditions en apportant à la fois soutiens logistiques, financiers et en termes d'espaces.

Un catalogue vient à point pour que reste une trace de cette manifestation, trace précieuse pour les artistes dont chacun bénéficie d'une pleine page avec photos et résumé de CV. Le catalogue est un outil précieux pour tout jeune artiste.

Cette première biennale, malgré la jeunesse de ses participants, permet de dresser un panorama de ce qui se trame en matière d'art contemporain pour les décennies à venir.

Et son devenir

Malgré un contexte de fait hors commerce, la biennale a donné lieu à un certain nombre de ventes, notamment à des galeries notoires, et dans les jours qui ont suivi, certaines des œuvres ainsi acquises se sont retrouvées exposées dans ces galeries aux côtés de celles d'artistes confirmés, ce qui est très positif.

Reste à attendre la biennale suivante, enrichie de cette première expérience. ■

GEORGES BRAQUE

Grand Palais, Paris, 18 septembre 2013 – 6 janvier 2014

La brève mais extraordinaire aventure cubiste

Jean-Pierre Brigaudiot

C'est une grande exposition, de celles que le Grand Palais sait organiser avec maîtrise, et qui draine un public nombreux, trop nombreux jusqu'à gêner considérablement la visite. Trop grande exposition? Peut-être: parti pris de montrer le plus possible d'œuvres, jusqu'à celles d'un intérêt relativement modeste. On pourrait donc imaginer une exposition centrée sur le meilleur, sur ce qui est essentiel; il est vrai qu'il en allait de même avec l'exposition *Dynamo*, en ce Grand Palais, à laquelle j'ai consacré un article il y a quelques mois. Dans l'œuvre d'un artiste, l'institution muséale peut certes faire des choix qui évitent de trop exposer des périodes un peu plus faibles, un peu moins convaincantes, d'autant plus qu'avec Georges Braque, le temps de recul et de la mise en perspective du pouvoir d'ensemencement de l'œuvre ne manquent point.



▲ *Affiche de l'exposition* Georges Braque. *Grand Palais, Paris, 18 septembre 2013 – 6 janvier 2014*

Le premier cubisme: principalement celui des paysages de l'Estaque avec une simplification formelle et une géométrisation des volumes représentés. La perspective adopte une pluralité de points de fuite

Le cubisme analytique: vers 1911/19I2. Dissociation de la figure en une multitude de facettes parallèles au plan du tableau ou bien en diagonale, abolition de la perspective traditionnelle et du point de vue unique, tonalités de camaïeux, proximité de l'abstraction avec des figures peu identifiables. Apollinaire rédige un texte: "Du cubisme", qui analyse ce que le cubisme met en jeu.

Le cubisme synthétique: vers 1913/1914. Restauration de la lisibilité de l'objet figuré malgré une simplification formelle, retour de couleurs plus intenses et arrivée du collage en tant qu'objet réel, même lorsqu'il s'agit d'un faux réel.

Ultérieurement les peintres pionniers du cubisme s'éloigneront ou se rapprocheront périodiquement de l'esthétique cubiste.



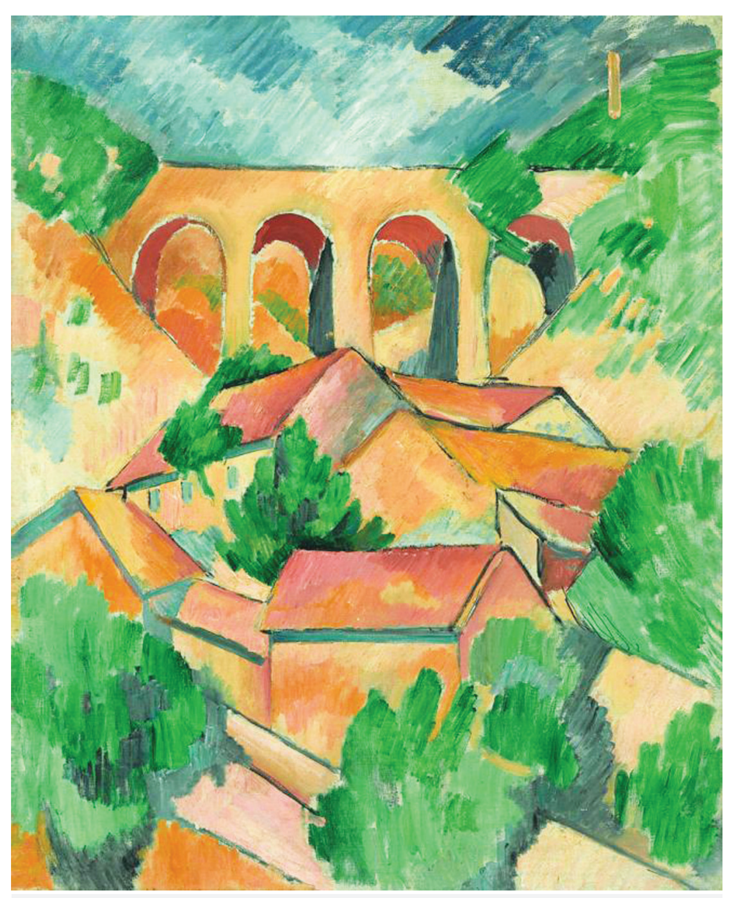
▲ *Le port, hiver-printemps, 1909, © Adagp, Paris*

Georges Braque, 1882-1963

Dans la biographie de cet artiste, co-inventeur du cubisme avec Picasso – et c'est ce que l'histoire de l'art retient avant tout –, j'ai noté quelques moments et faits importants, en tout cas autant, de mon avis d'artiste, que ces liens déterminants qu'eut Braque avec les poètes que furent par exemple Guillaume Apollinaire, Pierre Reverdy, Francis Ponge ou Jean Paulhan et avec les galeristes Daniel-Henry Kahnweiler, Paul Rosenberg ou Aimé Maeght. Braque eut pour père un entrepreneur en peinture et il fut apprenti successivement chez deux peintres décorateurs. Ce sont des faits qui sont loin d'être anodins: être enfant au milieu des bidons et pots de peinture, alors à l'huile, et apprendre le métier chez des décorateurs, ça laisse des taches indélébiles! Nul doute que cet apprentissage de la peinture décorative a déterminé chez Braque cette pratique amoureuse des tons rompus, des camaïeux et des textures picturales.

Braque et Picasso: la révolution cubiste est avant tout due à ces deux artistes singulièrement différents bien que leurs œuvres de la première période cubiste et de celle du cubisme analytique aillent jusqu'à se fondre et se confondre.

Les deux artistes et amis, tellement proches à un moment donné de leur vie, lorsqu'ils sont en symbiose, sont des personnalités très opposées, tant par leur caractère propre que par ce qui fonde leur œuvre dans sa globalité, au-delà de la relativement brève aventure cubiste. Car ni l'un ni l'autre ne vont se laisser enfermer dans ce qui pour eux ne sera qu'un passage qui les libèrera de l'art académique. On peut dire que Picasso est un latin, impétueux, impulsif, un taureau, travailleur acharné et violemment expressionniste, jusque dans les dernières années de sa vie, au détriment de l'élégance et du joli dans la peinture. Braque, quant à lui, apparait comme doué d'un caractère plus nordique, plus



▲ *Le viaduc à l'Estaque, début 1908, huile sur toile, 72,5x59 cm, Centre Pompidou, Paris*

réflexif, plus lent, plus sage, gourmand de tonalités travaillées, de matières picturales savantes, de compositions équilibrées. Picasso était plus médiatique et il va de soi que c'est lui qui représente officiellement le cubisme jusqu'à avoir généré la formule proverbiale pour désigner la peinture abstraite: *c'est du Picasso*! Mais Braque, quel savoir-faire, quel raffinement!

Du fauvisme au premier cubisme

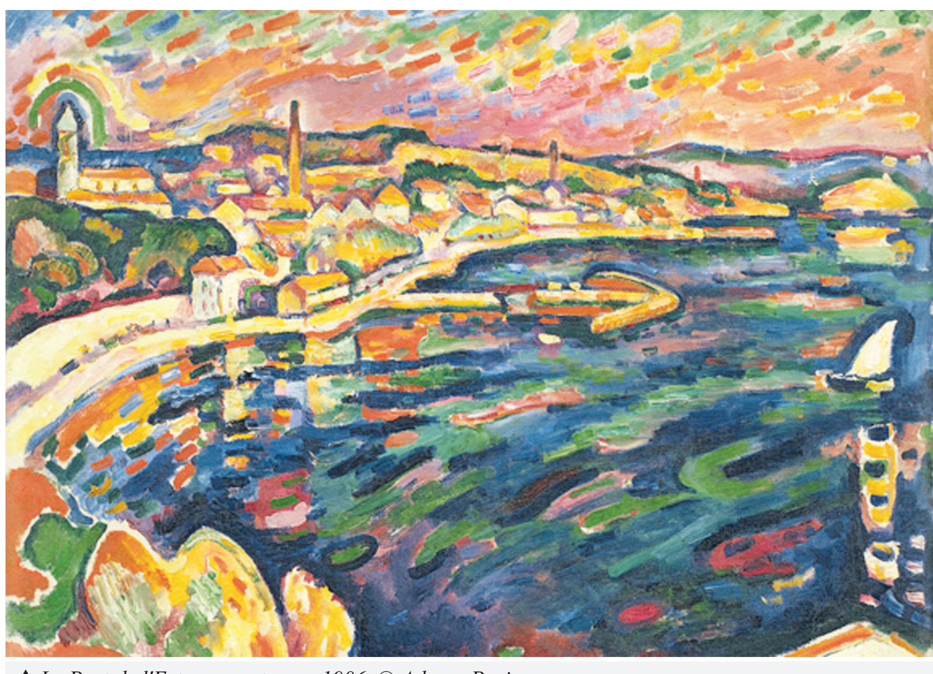
Braque inscrit son œuvre dans la suite de celle de Cézanne, celle, par exemple, des peintures de la montagne Sainte Victoire où la perspective traditionnelle semble malmenée avec une ligne d'horizon placée haut dans la toile, affirmant ainsi une planéité du paysage, suite également du Cézanne des plans-facettes qui caractériseront la période cubiste analytique, mais avec d'autres raisons et fonctions touchant davantage à la lumière qu'à la représentation des objets. Braque rencontrera les peintres du fauvisme, ceux qui vont sans ambiguïté déconnecter une couleur délibérément exubérante et expressionniste de sa référence au visible. La logique veut qu'on lise le cubisme comme une libération des règles de la représentation instaurées au fil des siècles dans la peinture occidentale. Certes Braque est peintre, mais lorsqu'il entre en action en tant que tel, la peinture a depuis plus d'un demi-siècle une partenaire et rivale omniprésente sur le terrain de la représentation du visible: la photographie. Et la mission de représentation qui fait historiquement partie inhérente de la peinture est remise en question car partagée avec la photo, un art encore dit technique. Les impressionnistes, les fauves ont déjà questionné à leur manière le rôle de la peinture confrontée à cette rivale qu'est la photo. Lorsque le jeune Braque émerge sur la scène artistique, il fait partie de ceux qui cherchent d'autres fonctions à la peinture que l'imitation fidèle et normée du visible, ceci afin qu'elle puisse tout simplement continuer à être. La stylisation et la réduction géométrique des formes, la couleur - comme un incendie - des paysages de l'Estaque (entre 1906 et 1908) témoignent à la fois de ce que Braque doit à Cézanne et de ce qu'il doit aux fauves. En même temps, il y a chez Braque un vouloir aller bien au-delà de ce que l'un et les autres, Cézanne et les fauves, ont proposé. L'exposition du Grand Palais montre effectivement assez

bien que ce passage entre l'après-Cézanne et l'après-fauvisme se joue comme l'annonce de ce qui va suivre, c'est-à-dire la vraie révolution cubiste, celle qui se fera essentiellement à deux, avec Picasso. Œuvres, paysages de l'Estaque où la simplification géométrique s'adjoint à un abandon des règles de la perspective albertienne ou académique (un peu comme était la perspective tâtonnante des peintres de l'Ecole d'Avignon), où la palette colorée se réduit et perd en intensité, où le coup de pinceau s'affirme et devient hachure. Cependant, et même si certaines de ces toiles sont particulièrement réussies, elles ne sont certes pas le meilleur ni le plus caractéristique de ce qu'il y a à retenir de la peinture de Braque.

Le cubisme analytique

Puis arrive cette période de la déconstruction-reconstruction, la vraie révolution cubiste où ce qui est représenté ne l'est plus que de manière allusive, noyé dans une multitude de facettes diagonales ou parallèles au plan du tableau, facettes géométriques, comme découpées dans du carton. Et la couleur des fauves s'éteint au profit de camaïeux ocrés, de gris, de blancs cassés. La figure est comme explosée en une multitude de morceaux puis recomposée. Le réel, le visible font place à un univers pluriel où la réalité n'est plus une et unique - comme celle de l'image photographique qui ne peut donner à voir le monde que selon un unique point de vue. La peinture cubiste, celle de Braque et de Picasso,

> Lorsque le jeune Braque émerge sur la scène artistique, il fait partie de ceux qui cherchent d'autres fonctions à la peinture que l'imitation fidèle et normée du visible, ceci afin qu'elle puisse tout simplement continuer à être.



▲ *Le Port de l'Estaque, automne 1906, © Adagp, Paris*

pour cette période, témoigne d'un monde où le figuré déploie littéralement ses multiples facettes; il ne s'agit donc pas seulement d'une esthétique ou d'un formalisme, moins encore d'un jeu. Le cubisme analytique est une vision du monde qui dit par exemple que la réalité est insaisissable, que les choses ne sont pas si simples, qu'un pichet est bien davantage qu'il n'y parait, que la vision objective de celui-ci par un observateur immobile ne saurait rendre compte de la nature de cet objet banal. Dès lors, le peintre est censé voir les choses en tournant autour d'elles, pluralité des points de vue, donc de l'appréhension du visible. Questions posées à la peinture dans son rapport au réel, et posées de manière plus radicale encore avec les collages - nous y reviendrons. Le cubisme analytique est une révolution à laquelle Braque contribue pleinement, révolution qui pourrait aboutir, selon l'une des logiques possibles, à débarrasser la peinture du sujet et de la figuration. Mais ni pour Braque ni pour Picasso, le passage à l'abstraction ne se fera; au contraire, après le cubisme analytique, on assistera à une simplification formelle où les fameux plans facettes tendent à disparaitre au profit d'une plus grande lisibilité du sujet figuré. Ce seront d'autres artistes qui seront les pionniers de l'abstraction, après un flirt plus ou moins poussé avec le cubisme analytique: Mondrian, Malevitch et Kandinsky. Quant au cubisme analytique, malgré la révolution picturale qu'il représente, il reste assez classique dans certaines de ses formes, sujets et formats: natures mortes avec un répertoire très limité d'objets mis en scène: violon, pipe, pots, guéridon par exemple et formats de dimensions restreintes, avec l'ovale qui revient fréquemment.



▲ *Guitare et verre, 1917, © Adagp, Paris*

Les collages et le cubisme synthétique

Posée par le cubisme analytique, cette question du réel et de la manière d'y accéder en peinture va trouver des réponses ou peut-être faire surgir d'autres questionnements avec les fameux collages et dès 1911/1912, l'intrusion de lettres découpées dans des journaux. Puis, très vite le répertoire des collages va s'ouvrir aux morceaux de journaux, au carton ondulé, au papier peint imitant le faux bois. Cependant, le cubisme dit analytique vire vers le cubisme dit synthétique, c'est-à-dire vers une disparition des multiples facettes. Ainsi, le tableau cubiste-analytique redevient plus aisément lisible, retrouve des couleurs, même si elles restent encore de l'ordre des camaïeux; bref la figuration se réaffirme, comme si Braque, lors des périodes précédentes, avait résolu un certain nombre de questions essentielles lui permettant d'œuvrer dès lors en toute sérénité, dans un contexte conceptuel établi et serein. Mais l'intrusion du collage dans la peinture, en ce début de vingtième siècle, pose un grand nombre de questions, tant à l'art qu'à ceux qui le pratiquent ou le commentent.

Alors le collage, le trompe l'œil? L'intrusion d'un certain réel dans la



▲ *Grand intérieur à la palette, 1942, huile et sable sur toile, 145x195,6 cm, Houston, The Menil Collection, © Adagp, Paris*

peinture? Mais lorsqu'il s'agit déjà et par exemple d'un trompe l'œil, d'un faux bois acheté en droguerie ou chez le marchand de couleurs? La page de journal, la réclame pour des lames de rasoir, les lettres découpées sont réellement réelles alors que le faux bois est certes réellement du faux bois mais il est introduit dans le tableau en tant qu'élément réel, c'est-à-dire un vrai faux bois! Et il y a aussi les lettres, non pas seulement celles découpées dans les journaux, mais celles qui sont dessinées ou peintes, caractères d'imprimerie dont le statut est sans doute indécidable, entre présentation et représentation. Entre ici et maintenant et référence à un ailleurs. Il apparait que le collage, dans la peinture cubiste synthétique, intervient comme un questionnement adressé à la peinture, sur son essence, ses fonctions, ses rapports au monde réel, questionnement s'ajoutant à la déconstruction opérée à l'aide des facettes dans la phase analytique du cubisme.

1914, Braque part à la grande guerre, est blessé et ne recommence à peindre qu'après celle-ci.

Il apparait que le collage, dans la peinture cubiste synthétique, intervient comme un questionnement adressé à la peinture, sur son essence, ses fonctions, ses rapports au monde réel, questionnement s'ajoutant à la déconstruction opérée à l'aide des facettes dans la phase analytique du cubisme.

Un certain classicisme inhérent à l'œuvre de Braque

Dès lors, le parcours de Braque va s'effectuer par périodes picturales, chacune marquée par certaines caractéristiques ou par des événements dans la carrière du peintre. Ce parcours est une quête infinie de la peinture comme médium susceptible de dire le monde ou certain de ses aspects, et les œuvres de Braque le disent avec une immense poésie, non point celle des mots mais celle des champs colorés, celle des lignes qui les traversent. Plutôt qu'un retour à un classicisme, celui de la peinture académique, c'est un retour à une

peinture délestée de ce qui l'encombrait en raison de la profusion des facettes du cubisme analytique. Ce qui est propre à l'œuvre mature de Braque, c'est cette forme de classicisme associé le plus souvent à une grande sérénité émise par les œuvres, à une simplicité du sujet, à un dépouillement du système de représentation. Certaines natures mortes sont aussi dépouillées et tournées vers l'essentiel que peut l'être un tableau de Georges de La Tour, aussi silencieuses et sereines. Ainsi en est-il de ces innombrables natures mortes et arrangements d'atelier avec tout simplement un pot, un guéridon, une fenêtre, deux poissons sur une assiette, parfois tracés au simple trait clair sur fond sombre ou inversement, et où jouent le sombre et le clair, en ces merveilleux et si élégants tons ocrés propres à la peinture de Braque. Ce classicisme est aussi celui qui prend plus explicitement en charge certains aspects de l'histoire de l'art, comme par exemple les figures, les couleurs et le trait en négatif/positif de la peinture grecque antique, notamment celle des céramiques. Ce sont par exemple les canéphores, ou l'illustration de la Théogonie d'Hésiode en un magnifique triptyque, juste au trait incisé dans le champ d'un noir profond: ici Braque réussit un coup de maître en allant au plus simple et dépouillé. Mais encore, quelquefois Braque nous renvoie sans ambiguïté à Matisse, celui de ces fenêtres ouvertes sur la ville, œuvres quasiment abstraites où le peintre ne peint plus le réel mais la peinture, comme fait Braque. En fait, l'œuvre majeure de Braque évoque tellement souvent l'antique que cela conduit à se poser la question de la modernité ou même de la postmodernité, même si cette question peut ici paraître saugrenue et anachronique.

▲ *Atelier I, 1949, huile sur toile, 92x73 cm, collection particulière*

Les oiseaux

D'autres thèmes hantent l'œuvre de Braque, et ici je ne pense pas nécessaire de tous les aborder: un article de presse comme celui-ci ne vaut que si l'on va voir l'œuvre dont il est question, car ce qui est écrit ne peut être qu'une modeste évocation de la peinture de Braque, définitivement indicible par les mots. Le thème des oiseaux est bien présent chez Braque. Tel que je le perçois, l'oiseau, dans la peinture de Braque, est une figure symbolique qui dit peu ou prou le passage, le temps qui passe et nous ronge, mais aussi, lorsqu'il est accompagné d'un nid empli d'œufs, symbolise la continuité de

la vie. Certains de ces oiseaux sont immenses dans leur mise en scène, d'un noir profond et me semble-t-il évoquent la mort certaine du peintre, celle à laquelle tout homme ne peut que penser, tôt ou tard, alors que d'autres oiseaux évoluent sur un fond de ciel bleu, la couleur induisant alors d'autres sens.

Les sculptures

Cette exposition ne fait pas la part belle à l'œuvre sculptée de Braque et je le regrette, même si en introduction de cet article, je déclare penser qu'il y a trop d'œuvres réunies là, au Grand Palais. Ce que je retiendrai de ces sculptures de Braque, notamment celles taillées dans la craie de la côte normande de Varengeville, où l'artiste avait un autre atelier que celui de Paris, c'est son mode opératoire, ne s'inscrivant pas tout à fait dans l'espace comme il va de soi lorsqu'on parle de sculpture. Ici Braque taille la pierre, le plus souvent crayeuse, donc très tendre, à partir de plaques d'une relativement faible épaisseur, peut-être telles qu'elles étaient conditionnées localement dans des carrières. Ce matériau en plaques peu épaisses, en ce qu'il détermine ou par choix objectivé de l'artiste, fait sans nul doute écho à la peinture cubiste par sa faible profondeur, comme le tableau cubiste analytique ou synthétique réduit la profondeur de l'espace figuré à presque une surface. Figures de chevaux, figures humaines simplifiées, ici encore surgit la référence à l'antique ou même au dit primitif si l'on fait allusion à ce qu'a pu déterminer l'art africain chez Picasso.

D'autres périodes de Braque me sont apparues comme moins intéressantes et moins caractéristiques de ce qu'un tel peintre a pu apporter à l'art, moins singulières également. Il en va ainsi avec cette série de paysages aux formats panoramiques des dernières années de vie de l'artiste. De même, je me suis moins attardé sur la série des billards.

> Tel que je le perçois, l'oiseau, dans la peinture de Braque, est une figure symbolique qui dit peu ou prou le passage, le temps qui passe et nous ronge, mais aussi, lorsqu'il est accompagné d'un nid empli d'œufs, symbolise la continuité de la vie.

Les retours

Chez Braque, la démarche n'est pas linéaire et unidirectionnelle, je veux dire qu'elle ne va pas imperturbablement du fauvisme au cubisme analytique vers le cubisme synthétique puis vers une sorte de classicisme. Elle va son chemin, lorsque l'artiste atteint une certaine maturité, depuis un cubisme synthétique simplifiant les formes, en un parcours ondulant, tantôt presque ignorant le passé cubiste, tantôt reprenant les règles du cubisme synthétique, celui qui succède au cubisme analytique: très faible profondeur illusionniste, plan d'inscription des figures très vertical et presque parallèle au plan du tableau, et puis la palette et la texture des couleurs qui évoluent peu, sans doute car elles ont atteint très tôt un niveau qualitatif remarquable.

L'œuvre de Braque demande plus que ne peuvent en dire une simple exposition ou un modeste article. Mais si l'exposition du Grand Palais fermera ses portes début janvier, les œuvres resteront visibles dans une infinité de musées d'art moderne. Ainsi le visiteur de certains de ces musées pourra organiser sa propre exposition Braque, à son gré, à partir de pièces soigneusement choisies. ■

Regard sur la cuisine azérie et les *sofreh* spécifiques de Tabriz

Atefeh Ghafouri
Zahrâ Fallâh Shâhroudi

Les femmes de Tabriz connaissent différents moyens pour réaliser leurs souhaits. L'étalage des nappes d'offrandes (*sofreh*) dans les maisons est l'un de ces moyens. La coutume des *sofreh,* pratiquée partout en Iran, l'est différemment selon les régions. Nous nous proposons dans cet article de voir les *sofreh* de Tabriz.

Les renseignements présentés dans cette recherche ont été recueillis à la suite d'entretiens réalisés avec des femmes originaires de Tabriz, et dont les noms et les âges sont précisés ci-dessous:

1) Batoul Sattâr Zâdeh Hâshemi, 76 ans
2) Zakkieh Narâghi, 61 ans
3) Roghayeh Erfân Fâzel, 63 ans
4) Shahrzâd Gharedâghi, 60 ans
5) Marzieh Narâghi, 55 ans

Les *sofreh*s

Le *sofreh talasik* (le *sofreh* de la Précipitation)

Ce *sofreh* est consacré à l'Imâm Mahdi, le douzième Imâm des chiites. La maîtresse de maison fait un vœu pour réaliser un souhait personnel, puis, si son souhait est réalisé, elle doit étaler le *sofreh talasik*. L'exécution de ce *sofreh* se fait dès la réalisation du souhait. Ainsi, la maîtresse de maison doit immédiatement convier des invités en organisant une réception avec les moyens disponibles. Elle n'a pas le droit de faire des achats. Il n'y a aucune limitation dans le choix de la nourriture, et la maîtresse de maison peut servir ce qu'elle veut. Selon les moyens à disposition, un tel *sofreh* peut être simple ou luxueux. Bien qu'aucune limitation ne soit fixée pour le repas, la maîtresse de maison est généralement tenue de préparer du *guymâq* ou *kâtchi*. Puisque ce repas est très répandu chez les Tabrizis, les ingrédients du *kâtchi* (farine, safran, beurre, et sirop de sucre) sont normalement présents dans toutes les maisons de Tabriz.

Avant la consommation du repas, une prière est prononcée pour la santé de l'Imâm Mahdi ou l'Imâm du Temps, puisque ce *sofreh* lui est dédié.

Normalement, une femme oratrice est présente pour la prière et la cérémonie du *rowzehkhâni* et les convives qui assistent à cette cérémonie sont les proches, les parentes, les amies et les voisines. Afin que cette cérémonie, qui est souvent très simple et organisée pour peu de convives, se déroule sans problème, on demande aux proches et aux membres de la famille de prononcer les prières. Ce type de *sofreh* est également souvent organisé pour des séances de récitation du Coran en raison de sa simplicité. Bien que les Tabrizis accordent de l'importance aux réceptions luxueuses, ce *sofreh* demeure l'un de leurs préférés. Beaucoup de femmes ont recours à ce *sofreh* votif en vue de réaliser leurs souhaits, et à l'époque contemporaine, sa popularité n'a pas baissé.

Le *sofreh* de l'obscurité

Ce *sofreh* est attribué à la vénérée Zeynab, fille de l'Imâm 'Ali et sœur de l'Imâm Hossein. Les repas se préparent dans l'obscurité et on les prend également dans l'obscurité, c'est pourquoi il a été nommé *qârânliq sufrasi* (*sofreh* de l'obscurité). Les personnes interrogées ignoraient la raison de l'organisation de ce *sofreh* dans l'obscurité et son attribution à Zeynab.

La maîtresse de maison fait un vœu en vue de la réalisation d'un souhait et elle étale ce *sofreh* chez elle dans l'obscurité. Pour ce faire, elle prépare du *kâtchi* le mardi soir pendant sept semaines.

La cuisson de ce *kâtchi* se fait dans des conditions

particulières. Pendant les six premières semaines, on cuit le *kâtchi* avec une cuillérée de farine unique (ingrédient de base et mesure des autres ingrédients) au moment du coucher du soleil, c'est-à-dire peu avant l'appel à la prière du *maghreb*, et on ne doit allumer aucune lumière pendant la cuisson. A mesure que le soleil se couche, il fait de plus en plus sombre et c'est dans ces conditions que le *kâtchi* est préparé. On étend alors la nappe, toujours dans l'obscurité, et le *kâtchi* est consommé accompagné d'un morceau de pain. On n'invite pas beaucoup de personnes pendant les six premières semaines. Il est à noter que ce *kâtchi* doit être préparé dans un lieu non fréquenté par un homme ou un garçon. On ne leur donne également pas de ce *kâtchi* puisque selon les croyances, le vœu ne se réalise pas s'ils sont présents.

Si le souhait de la maîtresse de maison se réalise, elle doit cette fois-ci inviter beaucoup de gens. Les convives sont toujours exclusivement des femmes. Le *kâtchi* final et cette dernière réception ne sont ni préparés ni organisés dans le noir.

La décoration de la nappe revient à la maîtresse de maison. Elle peut la décorer comme elle veut, la seule condition de ce *sofreh* étant le moment particulier de sa préparation.

> La maîtresse de maison fait un vœu pour réaliser un souhait personnel, puis, si son souhait est réalisé, elle doit étaler le *sofreh talasik*. L'exécution de ce *sofreh* se fait dès la réalisation du souhait.

Avant la réception elle-même, on évoque les souffrances de la vénérée Zeynab lors de la cérémonie du *rowzehkhâni*. Après avoir rangé la nappe, on prononce la prière de *Tavassol* (le



▲ Sholeh-zard



▲ kâtchi

recours) afin que les souhaits de l'ensemble des invitées soient acceptés.

Le *sofreh* vert existe aussi dans d'autres régions de l'Iran. Ce qui distincte le *sofreh* des Tabrizis, c'est qu'on l'attribue à l'Imam Hossein, tandis que dans d'autres régions, il est attribué à l'Imam Hassan. On l'appelle *vert* car que toutes les nourritures de ce *sofreh* sont de cette couleur.

Le *sofreh* vert

Le *sofreh* vert existe aussi dans d'autres régions de l'Iran. Ce qui distincte le *sofreh* des Tabrizis, c'est qu'on l'attribue à l'Imam Hossein, tandis que dans d'autres régions, il est attribué à l'Imam Hassan. On l'appelle *vert* car que toutes les nourritures de ce *sofreh* sont de cette couleur. La nappe est verte, la vaisselle que l'on y dispose est verte. Des plats comme le *koukou sabzi*, *bâghâli polow*, *sabzi polow* ou des *âsh* y sont disposés. On décore aussi la nappe avec de la salade et des herbes (*sabzi khordan*). Les desserts, quels qu'ils soient, sont décorés avec de la pistache en poudre pour que le dessert aussi ait une apparence verte.

Le *sofreh* vert fait partie des *sofrehs* luxueux des femmes de Tabriz. On invite les convives pour le déjeuner. La maîtresse de maison s'habille même généralement de vert, ainsi que parfois, les convives. Avant de manger, on récite la *ziyârat* (visite pieuse) d'*Ashourâ*, suivi d'un *rowzekhâni* et du rappel de l'histoire des martyrs du désert de Karbâlâ. A la fin, les convives s'assoient autour de la nappe et partagent le repas.

Le *sofreh* du Vénéré 'Ali-Asghar

Cette cérémonie a lieu dans l'après-midi en tant que repas léger pour le milieu du jour. Le repas de ce *sofreh* est uniquement composé de lait et d'un pain spécial de la région appelé *ahari.* On sert le lait froid ou chaud selon la saison. Pendant la réception se déroule un *rowzehkhâni* en souvenir du vénéré 'Ali-Asghar. Ce *sofreh* très modeste est lié au fait qu'Ali-Asghar était un nourrisson lorsqu'il est mort en martyr.

Outre ces *sofreh*s, il en existe d'autres qui sont aussi bien répandus à Tabriz que dans d'autres régions de l'Iran. Ces *sofreh*s ont le même nom partout, seule la manière d'organiser la réception et les nourritures diffèrent. Parmi eux, nous pouvons citer:

Le *sofreh* de la vénérée Roghayyeh

Ce *sofreh* est également modeste à cause du jeune âge de Roghayyeh. La réception a lieu dans l'après-midi. Le repas principal de ce *sofreh* est l'*âsh,* dont le type dépend du goût de la maîtresse de maison. On ne sert aucun autre repas chaud. La nappe dédiée à la vénérée

Roqayyeh est décorée avec du formage, du pain et des crudités. A la fin de la cérémonie, on distribue aussi de l'*âdjil moshkelgoshâ* (spécialité de fruits secs) parmi les convives. Le *rowzeh* de la vénérée Roghayyeh est déclamé avant la réception. Dans d'autres régions de l'Iran, on décore ce *sofreh* avec du pain, des dattes et des bougies.

Le *sofreh* du vénéré Abolfazl

C'est un autre *sofreh* des femmes tabrizis. Puisque les repas de ce *sofreh* sont copieux, on invite les convives à midi pour le déjeuner. Différentes sortes de plats sont préparés avec prodigalité et la maîtresse de maison reçoit ses convives de la meilleure façon. La réception commence avec des hors-d'œuvre et le repas principal est le *tchelo kabâb*. Ce repas est l'un des repas officiels de l'Azerbaïdjan iranien, et le servir en tant que plat principal montre le luxe de la réception. On sert différents desserts selon le goût de la maîtresse de maison, en plus de la confiture, dessert de base omniprésent sur la nappe. Les crudités et diverses salades agrémentent aussi la nappe. Enfin, on distribue également de l'*âdjil moshkelghoshâ* parmi les convives. L'un des rites de ce *sofreh* est la récitation de la *ziyârat du vénéré 'Abbâs*. Au cours de la récitation, les maîtresses de maison apportent des plats de fruits ou de dattes. A la fin de la récitation et après avoir rangé le repas, des gâteaux et du thé sont servis aux convives.

Ce *sofreh* est très répandu en Azerbaïdjan pour deux raisons: la première, est que les Azéris connaissent le vénéré 'Abbâs en tant que *Bâb al-Hawâ'edj* (l'intermédiaire de l'acceptation des souhaits), et ils ont recours à ce Vénéré pour demander à Dieu de réaliser leurs souhaits. La deuxième est que les Azéris l'aiment et ont beaucoup d'estime pour lui de sorte que, d'après la tradition populaire, certains l'apprécient encore plus que son père, l'Imâm 'Ali.

La nappe dédiée à la vénérée Roqayyeh est décorée avec du formage, du pain et des crudités. A la fin de la cérémonie, on distribue aussi de l'*âdjil moshkelgoshâ* (spécialité de fruits secs) parmi les convives. Le *rowzeh* de la vénérée Roghayyeh est déclamé avant la réception.

Le *sofreh* du vénéré Abolfazl s'organise différemment selon les régions, mais il est toujours luxueux. Les repas qui agrément ce *sofreh* sont très variés et on peut notamment citer des plats tels que le *adas polo* ou l'*âsh reshteh*, ainsi que divers desserts tels que fruits variés ou confiseries, *adjil moshkelghoshâ* dont on remplit des sachets en dentelle et ficelés de rubans, de *halvâ*, dattes, pain, fromage et diverses crudités. Ces aliments



▲ *Le* sofreh *vert*



▲ *Les herbes (*sabzi khordan*)*

sont considérés comme étant bénis, c'est pourquoi, les convives en mettent souvent un peu de côté et les apportent chez elles pour leurs familles.

Les Azéris connaissent le vénéré 'Abbâs en tant que *Bâb al-Hawâ'edj* (l'intermédiaire de l'acceptation des souhaits), et ils ont recours à ce Vénéré pour demander à Dieu de réaliser leurs souhaits.

La culture alimentaire des Tabrizis

L'une des coutumes propres aux Tabrizis est qu'ils servent de la confiture en tant que dessert. Les femmes azéries possèdent une habilité certaine dans la cuisson de la confiture, et la diversité des confitures chez les Azéris leur permet d'avoir plus de choix pour les servir comme dessert. Les confitures les plus connues préparées par les femmes de Tabriz sont la confiture de cédrat, la confiture d'orange amère, la confiture de courgette et la confiture de gingembre. Les Azéris apprécient aussi les pâtisseries en raison du climat froid de la région. La confiture est considérée dans la région comme une pâtisserie, et les Azéris s'en servent souvent pour agrémenter d'autres plats comme le riz au lait. Le yaourt accompagné de confiture est également prisé comme dessert d'été.

Le *kâtchi* a aussi une certaine importance dans la région d'Azerbaïdjan plus qu'ailleurs en Iran. Les Azéris prennent ce repas souvent au petit déjeuner et parfois à d'autres moments de la journée. Etant un repas très riche en valeur nutritionnelle, il est traditionnellement conseillé pour les parturientes. En préparer pour les jeunes mères est une tradition ancienne et selon le sexe du nouveau-né, elle variait autrefois. La femme qui accouchait d'une fille avait droit au *kâtchi*, moins cher, alors que les mères de garçons étaient privilégiées avec du *geygânâkh*, plat onéreux. Les familles aisées préparaient aussi du *geygânâkh* (omelette souvent sucrée) pour la parturiente. Le *geygânâkh* était autrefois préparé chez les gens aisés avec du yaourt, aujourd'hui, il est devenu un dessert répandu parmi tous. Préparé avec du lait, le *geygânâkh* est pris au petit-déjeuner.

Une autre pâtisserie prise avec le petit-déjeuner est le *halvâ,* également répandu partout en Iran. Il existe plusieurs sortes de *halvâ* en Azerbaïdjan, mais les trois *halvâ* à la noix, sucré et à la pistache sont réservés au petit-déjeuner. De nos jours, le *halvâ* est acheté déjà préparé en raison des difficultés de sa préparation. Dans cette région, on retrouve encore deux autres *halvâ* servis dans les cérémonies officielles. Le *halvâ* safrané connu sous le nom de *olu hâlvâsi* (*halvâ* des morts) qu'on sert souvent dans les cérémonies de deuil, et le *halvâ* au gingembre, propre à l'Azerbaïdjan et surtout à Tabriz.

Le *reshteh khatâi* est une autre sucrerie

répandue parmi les Azéris. On la cuit avec des nouilles spéciales dont la préparation est difficile. On mange cette sucrerie durant le mois de Ramadan, au moment de la rupture du jeûne. Aujourd'hui, cette sucrerie est plus souvent achetée que faite maison.

Quant aux repas propres aux saisons froides, on peut citer les potages. Il existe plusieurs sortes de potages dans les régions azéries et surtout à Tabriz. Parmi les potages, le favori est l'*âsh-e dâsh calam*. Un autre potage très consommé est l'*âsh-e calam yotchrotchi*. Parmi les autres potages azéris, nous pouvons citer l'*âsh-e mâst*, *l'âsh-e kashk*, *l'âsh-e anâr* et *l'âsh-e miveh*. L'*umaj âshi* est quant à lui une sorte de potage que l'on prépare pour les personnes atteintes de la grippe, c'est pourquoi ce potage est souvent préparé en hiver. Un autre potage pour malade est l'*âsh-e mariz*. Il est fait avec du bouillon, des épinards et de la coriandre. Le *shileh*, autre potage d'hiver guérissant les maladies de cette saison, est fait à base de riz, de lentilles, d'oignons, d'aneth et de bouillon. Pour les malades, on le prépare sous une forme plus liquide afin qu'il soit facile à digérer. Un autre potage semblable est le *ghâbli* qui contient de l'orge concassée, du riz, des prunes et des abricots secs. Enfin, nous pouvons aussi citer le *tandir âshi* (potage au four), fait uniquement d'oignon et de viande. Le seul potage propre aux saisons chaudes est le potage au verjus.

Pour ce qui est des boissons préférées des Azéris, le *dough* vient en tête, boisson presque toujours servie avec le repas. A Tabriz, on mélange cette boisson avec de l'essence de menthe-coq ou avec une autre essence propre à l'Azerbaïdjan, la *shâhesparam* (essence de ziziphore), appréciée des habitants hors de son usage médical. On prépare aussi un sirop contenant cette essence et on le sert lors des cérémonies estivales. Parfois, cette même essence est ajoutée au thé comme aromate. Une autre boisson de Tabriz utilisée durant les cérémonies du *bal-e boroun* est le thé bicolore. Généralement, après avoir bu ce thé, les convives mettent de l'argent dans leurs soucoupes.

Les croyances chiites et l'importance du recours à l'aide des grandes personnalités religieuses en vue de la réalisation de souhaits faits à Dieu se mêlent à la culture gastronomique des Tabrizis.

Les *sofreh*s votifs sont l'une des manifestations de l'alliance des croyances religieuses et culturelles d'une société. Les croyances chiites et l'importance du recours à l'aide des grandes personnalités religieuses en vue de la réalisation de souhaits faits à Dieu se mêlent à la culture gastronomique des Tabrizis; le résultat étant l'apparition de coutumes particulières dressant un tableau riche des mœurs de ses habitants. ■



▲ *Le* sofreh *de la vénérée Roghayyeh*



Nouvelles sacrées (I)
Opération «H-3»

Khadidjeh Nâderi Beni

▲ *Ravitaillement en vol*

En 1981, des sources iraniennes informent que les forces aériennes irakiennes ont transporté la majorité de leurs équipements dans une base éloignée à l'ouest du pays, pour les protéger contre d'éventuelles attaques de l'Iran. Il s'agit de 48 avions bombardiers de différents modèles dont des Soukhoï-25, Mig-23 et Tupolev Tu-22, 4 hélicoptères, un grand nombre de canons antiaériens, etc.

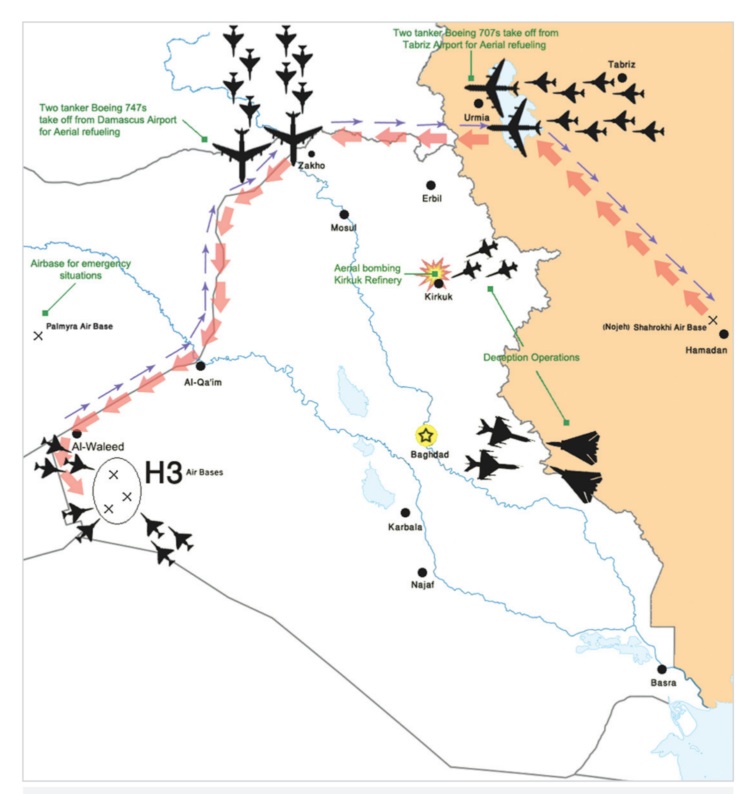
La base aérienne Al-Walid, à l'ouest de l'Iraq et dans le secteur «H-3», proche de la frontière jordanienne est, selon les appréciations militaires, hors de portée des chasseurs iraniens. Pour accéder à H-3, les bombardiers iraniens doivent entrer en Iraq et passer par la route aérienne hautement sécurisée de quelques villes stratégiques dont Mossoul et Kirkuk; mais cela semble impossible étant donné la surveillance de l'aviation irakienne: les systèmes de défense et les radars ont été déployés partout sur le territoire irakien; aucun appareil ne peut donc échapper à leur contrôle. Mais la décision des commandants de la Force aérienne de l'Iran est déjà prise: attaquer la base Al-Walid à tout prix! Du côté irakien, on bénéficie des techniques de défense occidentales et des aides financières de la péninsule arabe, tandis que la République islamique, nouvellement fondée, subit de lourds boycotts internationaux.



▲ *Javâd Fakouri*

L'opération «H-3» est planifiée depuis la base aérienne de Hamedân[1] par les officiers supérieurs de l'armée de l'air Faradjollah Barâtpour, Javâd Fakouri (Ministre de Défense) et Bahrâm Houshyâr. Le jour de l'opération (le 4 avril 1981), l'aérodrome de Tabriz, utilisé pendant la guerre pour les besoins militaires du pays, est la piste d'où décollent huit

Phantom[2] chargés de bombarder la base Al-Walid; ces avions sont équipés d'un nombre important de canons air-sol et de roquettes pour atteindre les objectifs prévus dans la carte de l'opération. Pour de simples raisons d'ordre géométrique, cette version de chasseurs-bombardiers est dotée d'un réservoir de petite capacité, et donc incapable d'effectuer un long trajet; on a donc besoin d'un avion ravitailleur pour le réapprovisionnement des Phantom. Un Boeing 707 de la ligne Téhéran-Nicosie appartenant à l'Aviation Nationale de l'Iran (HOMA) entre en opération: lors de son vol vers Téhéran, il est chargé de changer clandestinement de direction et de les ravitailler en vol au-dessus des montagnes du nord de l'Iraq. Pendant toute sa mission, l'avion ravitailleur contacte les tours de contrôle des aéroports turc et chypriote et fait semblant de perdre sa direction.



▲ *Carte de l'Opération H-3*

Les huit Phantom s'envolent depuis Tabriz en deux temps; ils franchissent les frontières irako-iraniennes, survolent, à basse altitude (entre 20 et 30 mètres), les montagnes limitrophes du nord de l'Iraq, et y sont ravitaillés durant l'opération. Les Phantom parviennent à échapper aux radars de l'ennemi; une heure après, la vaste attaque surprise est déclenchée contre la base Al-Walid. Après la destruction des 48 chasseurs et bombardiers abrités sous les hangars, les Phantom iraniens larguent des bombes sur la piste, les installations, les bâtiments, les canons antiaériens et les stations radar de la base. En dix minutes, l'opération est terminée et la base Al-Walid est complètement rasée par ce bombardement inattendu. L'Iraq n'arrive pas à répliquer, ses systèmes de défense étant détruits. Les Phantom se hâtent vers le siège de Tabriz et le Boeing se rend à Téhéran après avoir accompli sa mission. Juste


▲ *Faradjollah Barâtpour*



▲ *Rencontre des pilotes de l'opération Al-Walid avec l'âyatollâh Khomeyni*

avant son arrivée aux frontières iraniennes, l'un des Phantom est bombardé par les canons antiaériens irakiens mais, grâce à la hardiesse de son pilote, il parvient à s'échapper et à atterrir sur une route carrossable aux alentours d'Orumiyeh.[3] Les sept autres parviennent, à leur base, sains et saufs.

▲ *Bahrâm Houshyâr*

Le lendemain, l'Iraq accuse ses voisins situés à l'ouest, dont la Jordanie et la Syrie, d'avoir collaboré avec les Iraniens dans cette attaque. L'opération «H-3» aboutit à une victoire stratégique des Iraniens contre les troupes irakiennes avec la destruction de nombreux bombardiers au sol.■

1. Province située à l'ouest de l'Iran.
2. Le F-4 Phantom II est un avion militaire de petite taille qui est connu également sous le nom de l'avion chasseur bombardier.
3. Ville située au nord-ouest de l'Iran.

Source:
Mehr Niâ, Ahmad, "Hamleh beh H-3"(L'attaque de «H-3»), *Soureh-ye Mehr,* Téhéran, 1390 (2011).

Vous pouvez vous procurer la revue dans les principaux kiosques de votre ville ou chez les libraires d'Etelaat.

En cas de non distribution chez votre marchand de journaux, contactez le bureau d'Etelaat de votre ville.

Envoyez vos articles et vos textes par courrier électronique ou par la poste.

Les opinions soutenues dans les articles ne sont pas nécessairement partagées par la revue.

La Revue de Téhéran se réserve la liberté de choisir, de corriger et de réduire les textes reçus. De même, les textes reçus ne seront pas restitués aux auteurs.

Toute citation reste autorisée avec notation des références.

ماهنامه «رُوو دوتهران» در دکه‌های اصلی روزنامه فروشی و نیز در کتابفروشی های وابسته به موسسه اطلاعات توزیع می گردد.

در صورت عدم ارسال مجله به دکه ی مورد مراجعه شما، با دفتر نمایندگی روزنامه اطلاعات در شهر خود تماس حاصل فرمایید.

مقالات و مطالب خود را از طریق پست الکترونیکی یا پست عادی، حتی الامکان به صورت تایپ شده ارسال فرمایید.

چاپ مقاله به معنای تایید محتوای آن نیست.

« رُوو دو تهران » در گزینش، ویرایش و تلخیص مطالب دریافتی آزاد است. همچنین مطالب دریافتی برگردانده نمی‌شود.

نقل مطالب این مجله با ذکر ماخذ آزاد است.

S'abonner en Iran

LA REVUE DE TEHERAN

فرم اشتراک ماهنامه "رُوو دو تهران"

یک ساله ۴۰۰/۰۰۰ ریال	Nom de la société (*Facultatif*) — مؤسسه
شش ماهه ۲۰۰/۰۰۰ ریال	Nom — نام خانوادگی / Prénom — نام
1 an 40 000 tomans	Adresse — آدرس
6 mois 20 000 tomans	Boîte postale — صندوق پستی / Code postal — کدپستی
	E-mail — پست الکترونیکی / Téléphone — تلفن

اشتراک از ایران برای خارج کشور

شش ماهه ۷۰۰/۰۰۰ ریال — یک ساله ۱/۴۰۰/۰۰۰ ریال

S'abonner d'Iran pour l'étranger

1 an 140 000 tomans — 6 mois 70 000 tomans

Effectuez votre virement sur le compte :

Banque Tejarat
N°: **251005060** de la Banque Tejarat
Agence **Mirdamad-e Sharghi**, **Téhéran**,
Code de l'Agence : **351**
Au nom de **Mo'asese Ettelaat**

Vous pouvez effectuer le virement dans l'ensemble des Banques Tejarat d'Iran.

حق اشتراک را به حساب جاری ۲۵۱۰۰۵۰۶۰ نزد **بانک تجارت**،
شعبه **میرداماد شرقی تهران، کد ۳۵۱**
(قابل پرداخت در کلیه شعب بانک تجارت)
به نام **موسسه اطلاعات** واریز،
و اصل فیش را به همراه فرم اشتراک به آدرس
تهران، خیابان میرداماد، خیابان نفت جنوبی، موسسه اطلاعات،
نشریه ***La Revue de Téhéran*** ارسال نمایید.
تلفن امور مشترکین: ۲۹۹۹۳۴۷۲ -۲۹۹۹۳۴۷۱

Merci ensuite de nous adresser la preuve de virement ainsi que vos nom et adresse à l'adresse suivante:
Presses Ettelaat, Av. Naft-e Jonoubi, Bd. Mirdamad, Téhéran.
Code Postal : 15 49 95 31 11
Pour signaler tout problème de réception : mail@teheran.ir

مجلهٔ تهران

صاحب امتیاز
مؤسسهٔ اطلاعات

مدیر مسئول
محمد جواد محمدی

سردبیر
املی نُوواِگلیز (رضوی فر)

دبیری تحریریه
عارفه حجازی

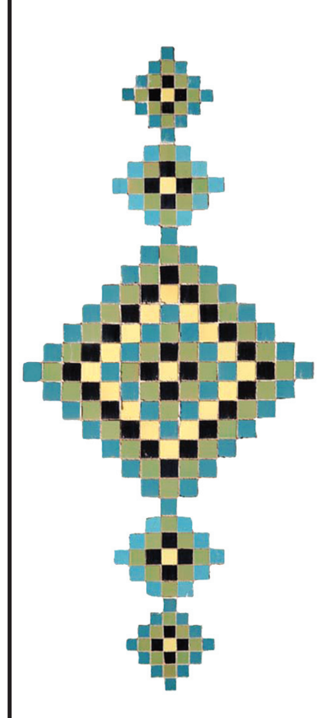
تحریریه
روح الله حسینی
اسفندیار اسفندی
افسانه پورمظاهری
بابک ارشادی
ژان-پیِر بریگودیو
جمیله ضیاء
شکوفه اولیاء
هدی صدوق
آلیس بُمباردیه
مهناز رضائی
مجید یوسفی بهزادی
ژیل لانو

طراحی و صفحه آرایی
منیره برهانی

گزارشگر در فرانسه
میری فِررا
اِلودی برنارد

تصحیح
بئاتریس ترهارد

پایگاه اینترنتی
محمدامین یوسفی
مژده برهانی



نشانی: تهران، بلوار میرداماد،
خیابان نفت جنوبی،
مؤسسهٔ اطلاعات، اطلاعات فرانسه
کدپستی: ۱۵۴۹۹۵۳۱۱۱
تلفن: ۲۹۹۹۳۶۱۵
نمابر: ۲۲۲۲۳۴۰۴
نشانی الکترونیکی: **mail@teheran.ir**
تلفن آگهی ها: ۲۹۹۹۴۴۴۰
چاپ ایرانچاپ

Verso de la couverture:
Sélection de photos iraniennes de l'époque qâdjâre à l'époque contemporaine



شاپا: ۱۹۳۶-۲۰۰۸

ماهنامهٔ فرهنگ و اندیشه به زبان فرانسوی

شمارهٔ ۹۸، دی ۱۳۹۲، سال نهم

قیمت: ۲۰۰۰ تومان

۵ یورو







www.teheran.ir